

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FABIANE TAIS MUZARDO

PELO DIREITO À BELEZA: AS LUTAS POLÍTICAS E A *MEXICANIDADE* NAS
FOTOGRAFIAS DE TINA MODOTTI (1920-1930)

CURITIBA

2019

FABIANE TAIS MUZARDO

PELO DIREITO À BELEZA: AS LUTAS POLÍTICAS E A *MEXICANIDADE* NAS
FOTOGRAFIAS DE TINA MODOTTI (1920-1930)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História do Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes da Universidade Federal do Paraná como
requisito parcial para obtenção do título de Doutora
em História. Linha de pesquisa: Arte, Memória e
Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Muzardo, Fabiane Tais

Pelo direito à beleza : as lutas políticas e a *mexicanidade* nas
fotografias de Tina Modotti (1920-1930). / Fabiane Tais Muzardo. –
Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em História) – Setor Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski

1. Fotografias – México - História. 2. Arte mexicana. 3. Política –
México. 4. Modotti, Tina, 1896 - 1942. I. Título.

CDD – 770.972

TERMO DE APROVAÇÃO

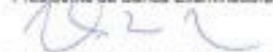
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **FABIANE TAIS MUZARDO**, intitulada: **PELO DIREITO À BELEZA: AS LUTAS POLÍTICAS E A MEXICANIDADE NAS FOTOGRAFIAS DE TINA MODOTTI (1920-1930)**, após terem ouvido a autora e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Fevereiro de 2019.



ROSANE KAMINSKI
Presidente da Banca Examinadora



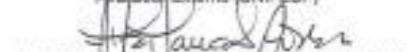
VINICIUS NICASTRO HONESKO
Avaliador Interno (UFPR)



RODRIGO RODRIGUES TAVARES
Avaliador Interno (UFPR)



MARINA MARTINS VILLACA
Avaliador Externo (ONFESP)



ANA MARIA MUIAD DE SOUSA ANDRADE ESSUS
Avaliador Externo (UFF)



AGRADECIMENTOS

Essa tese é resultado da presença, conversa e ajuda de inúmeras pessoas. Por isso, agradeço imensamente,

Rosane Kaminski, pela melhor orientação, parceria e amizade. Vinícius Nicastro Honesko e Rodrigo Rodrigues Tavares, pelos apontamentos realizados na banca de qualificação. Ana Maria Mauad e Mariana Villaça, por aceitarem participar da banca de defesa. Maricela Manjarrez, que me recebeu tão gentilmente na UNAM. A UFPR, a PPGHIS e ao CNPq, pelo apoio dado a pesquisa.

Ruth Piveta, pelas leituras, indicações, cervejas e pela potência de nosso encontro. Minha família, meu porto seguro. Amanda Zilli, pelas leituras e por ser muito melhor do que eu para diagramar imagens. Talita Machado, pelos livros emprestados. Luana Molina, pela ajuda com as traduções. Vanessa Perin, pelas ótimas quartas-feiras de 2015. Gisele Grizotto, Andreza Pandulfo, Paula Campos e Isabel Jofre, pela presença.

Amigos da AMENA, Camila Jansen Santana, Guilherme Dobrychtop, Sissi Valente, Luce Catalá, Deisi Barcik, Sara Santos, Douglas Gasparin e Amanda Nunes, que deixaram os dias mais bonitos.

RESUMO

A década de 1920 no México foi marcada por intensa produção cultural. Tina Modotti e outros artistas das mais variadas áreas iniciaram um projeto que visava produzir uma arte que, ao mesmo tempo, resgatasse a “arte ancestral” mexicana, rechaçasse a cópia da arte europeia, que marcou a ditadura de Porfirio Díaz; e fosse pública, ou seja, fosse feita pelo povo e para o povo. Nesse sentido, a arte mexicana dessa década é marcadamente política. Essa tese trata especificamente das fotografias de Tina Modotti, buscando entender suas inúmeras facetas. Tina foi uma fotógrafa italiana que se mudou para o México no início dos anos vinte. Parte-se da ideia de que Tina teve um “encontro” tão intenso com a cultura mexicana que fez com que ela somente fotografasse ali. Seu trabalho inclui fotografias de murais, camponeses, símbolos comunistas, manifestações de trabalhadores, plantas, arquitetura, caveiras e escolas agrícolas, dentre outras temáticas. Suas fotografias foram publicadas em inúmeros periódicos, desde revistas de arte até atas de criação de escolas agrícolas. Diferentemente de análises que buscam origens e estágios subsequentes, a vida e obra de Tina é analisada aqui como algo que se desenvolveu e se desdobrou a partir de encontros. Partindo dessa concepção, entendo sua obra a partir da ideia de conexões, próxima ao conceito de rizoma. Alguns conceitos, como o de “sobrevivência”, “*páthos*” e “mestiçagem”, perpassam todo o texto. Defende-se que o encontro de Tina com a cultura mexicana marcou sua fotografia, bem como o seu ativismo político e seu modo de viver.

Palavras-chave: Tina Modotti. Fotografia. México. Arte. Política.

ABSTRACT

The 1920s in Mexico were marked by intense cultural production. Tina Modotti and other artists from the most varied areas began a project aimed at producing an art that at the same time rescued Mexican "ancestral art", rejected the copy of European art that marked the dictatorship of Porfirio Diaz; and it was public, that is, it was done by the people and for the people. In this sense, the Mexican art of this decade is markedly political. This thesis deals specifically with the photographs of Tina Modotti, seeking to understand its many facets. Tina was an Italian photographer who moved to Mexico in the early twenties. It starts from the idea that Tina had an "encounter" so intense with the Mexican culture that her only photograph there. Her work includes photographs of murals, peasants, communist symbols, demonstrations of workers, plants, architecture, skulls and agricultural schools, among other subjects. Her photographs have been published in numerous periodicals, ranging from art magazines to acts of agricultural school creation. Unlike analyzes that look for subsequent origins and stages, Tina's life and work is analyzed here as something that has developed and unfolded from encounters. Starting from this conception, I understand her work from the idea of connections, close to the concept of rhizome. Some concepts, such as "survival", "páthos" and "mestiçagem", permeate the whole text. It is argued that Tina's encounter with Mexican culture marked her photography, as well as her political activism and way of living.

Keywords: Tina Modotti. Photography. Mexico. Art. Politics.

SUMÁRIO

1.0	INTRODUÇÃO.....	10
2.0	<i>IDOLOS TRAS LOS ALTARES: A (RE)CONSTRUÇÃO DA ARTE MEXICANA NO PERÍODO PÓS-REVOLUCIONÁRIO</i>	26
2.1	CHEGADA DE TINA MODOTTI À AMÉRICA E PRIMEIRO CONTATO COM AS ARTES	26
2.1.1	ENCONTROS EM TERRAS MEXICANAS.....	28
2.2	MISTIÇAGEM E INDIGENISMO: CONCEPÇÕES ACERCA DO POVO MEXICANO NO INÍCIO DO SÉCULO XX	33
2.2.1	O INDIGENISMO DE MANUEL GAMIO.....	35
2.2.2	A MISTIÇAGEM DE VASCONCELOS.....	43
2.3	ESTRUTURA DE <i>IDOLOS TRAS LOS ALTARES</i>	50
2.3.1	PRIMEIRA PARTE: MÉXICO PRÉ-HISPÂNICO, APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS DAS TEORIAS DE GAMIO E VASCONCELOS	56
2.3.2	SEGUNDA PARTE: AS SOBREVIVÊNCIAS DO PERÍODO COLONIAL NO MÉXICO DE 1920.....	72
2.3.3	TERCEIRA PARTE: A DIFUSÃO DAS ARTES MEXICANAS.....	85
2.3.4	CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS IMAGENS DE <i>IDOLOS</i>	99
3.0	TINA MODOTTI E OS PERIÓDICOS MEXICANOS DA DÉCADA DE 1920: FOTOGRAFIA E ATIVISMO POLÍTICO EM <i>FORMA E MEXICAN FOLKWAYS</i>.....	106
3.1	<i>FORMA</i> , UMA REVISTA OFICIAL DE ARTE.....	107
3.1.1	TINA MODOTTI NA REVISTA <i>FORMA</i>	111
3.1.2	TINA E OS MURAIIS NA REVISTA <i>FORMA</i>	119
3.2	<i>MEXICAN FOLKWAYS</i> : UMA REVISTA SOBRE ARTE POPULAR MEXICANA.....	129
3.2.1	O DISCURSO DE <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	136

3.2.2	A VALORIZAÇÃO DA ARTE NACIONAL EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	140
3.2.3	MESTIÇAGEM E “SOBREVIVÊNCIA” EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i> ..	145
3.3	“EDWARD WESTON Y TINA MODOTTI”: PRIMEIRO TEXTO SOBRE FOTOGRAFIA EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	150
3.3.1	A ARQUITETURA MEXICANA SOB O OLHAR DE TINA	153
3.3.2	A <i>MEXICANIDADE</i> NAS FOTOGRAFIAS DE TINA.....	156
3.3.3	TINA MODOTTI E OS MURAIIS EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	167
3.3.4	O POVO MEXICANO FOTOGRAFADO POR TINA MODOTTI	178
3.3.5	“SOBRE LA FOTOGRAFIA”, TEXTO DE TINA MODOTTI	186
3.3.6	A EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA DE TINA EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	189
3.3.7	AS PROPAGANDAS DAS FOTOGRAFIAS DE TINA MODOTTI EM <i>MEXICAN FOLKWAYS</i>	195
4.0	<i>EL MACHETE</i>, O PERIÓDICO COMUNISTA	203
4.1	ARTE E POLÍTICA: A CONSOLIDAÇÃO DE UM DISCURSO COMUNISTA NO MÉXICO NOS ANOS 1920.....	204
4.1.1	A MESTIÇAGEM EM <i>EL MACHETE</i>	214
4.1.2	ARTE E REVOLUÇÃO EM <i>EL MACHETE</i>	216
4.1.3	A CRÍTICA À GRANDE IMPRENSA MEXICANA.....	218
4.2	TINA MODOTTI NAS PÁGINAS DE <i>EL MACHETE</i>	220
4.2.1	A FOTOMONTAGEM E A CRÍTICA SOCIAL DE TINA EM <i>EL MACHETE</i>	232
4.2.2	O ASSASSINATO DE MELLA NA MÍDIA MEXICANA	236
4.3.	A PERSEGUIÇÃO AO COMUNISMO	246
5.0	A FOTOGRAFIA PARA ALÉM DO REGISTRO HISTÓRICO: O TRABALHO SOCIAL, PEDAGÓGICO E ARTÍSTICO DE TINA NAS “ESCUELAS LIBRES DE AGRICULTURA”	253

5.1	PANDURANG KHANKHOJE E A CRIAÇÃO DAS “ESCUELAS LIBRES DE AGRICULTURA”	254
5.2	AS ESPECIFICIDADES DO TRABALHO DE TINA NAS ESCOLAS AGRÍCOLAS	260
5.2.1	TINA NOS DOCUMENTOS DE FUNDAÇÃO DAS “ESCUELAS LIBRES DE AGRICULTURA”	262
5.2.3	A INDIVIDUALIDADE/COLETIVIDADE DOS CAMPONESES NAS FOTOGRAFIAS DE TINA.....	271
5.2.4	FOTOGRAFIAS DE AULAS, REUNIÕES E DEMAIS ATIVIDADES DAS ESCOLAS AGRÍCOLAS	276
6.0	CONSIDERAÇÕES FINAIS	292
	REFERÊNCIAS	297
	LISTA DE FONTES	306

1.0 INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com as fotografias de Tina Modotti ocorreu no último ano da graduação, em 2006, quando me foi apresentado o livro “Tina Modotti. Fotógrafa e Revolucionária¹”, de Margareth Hooks. Dois anos depois, no mestrado, estudei as fotografias de Tina, pensando na articulação de seu trabalho com o movimento comunista no México. Dessa pesquisa resultou a dissertação intitulada “Fotografia e Revolução: Tina Modotti e o México pós-revolucionário²”. Na ocasião, toda a pesquisa foi feita com base em arquivos disponibilizados on-line. Naquele momento, pensava em fases na produção fotográfica de Tina, característica que se faz presente na maioria dos estudos sobre ela. Nessa leitura, as fotografias de Tina costumam ser divididas em dois momentos: uma primeira fase considerada “artística”; e a segunda fase, marcada por “fotografias engajadas”. A demarcação temporal dessas fases seria definida pela filiação de Tina ao Partido Comunista Mexicano, ocorrida em 1927. Contudo, ainda que seja possível realizar tal divisão, há de se ressaltar que a produção fotográfica de Tina se caracterizou pela fluidez entre temáticas artísticas e politizadas: ao mesmo tempo em que produziu fotografias de símbolos comunistas, fotografou murais, escolas agrícolas, a arquitetura mexicana, mulheres, crianças, etc.

Agora, mais de uma década depois desse contato inicial, vejo suas fotografias de modo diferente, não mais voltadas para fases ou para características estanques. Vejo de modo fluido, tanto a pessoa Tina Modotti quanto sua fotografia. Diferentemente de análises que buscam origens e estágios subsequentes, a vida e obra de Tina será analisada aqui como algo que se desenvolveu e se desdobrou a partir de encontros: com Edward Weston, com o México, com o comunismo, consigo mesma, etc. Partindo dessa concepção, entendo sua obra a partir da ideia de conexões, próxima ao conceito de rizoma. Definindo rizoma, Deleuze e Guatarri afirmam que este “não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem

¹ HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

² MUZARDO, Fabiane Tais. Fotografia e Revolução: Tina Modotti e o México pós-revolucionário. 2010. 97f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010.

às artes, às ciências, às lutas sociais”³. Desse modo, a fotografia de Tina pode ser percebida e sentida a partir de um emaranhado de escolhas e possibilidades, que vão desde escolhas éticas e estéticas à atuação política e posicionamento social. Emaranhado, ao invés de fases de produção artística ou algo ligado a cronologia, afinal, “o rizoma é uma antigenealogia”⁴. Essa antigenealogia nos remete à visão de Georges Didi-Huberman⁵, que afirma, baseado na leitura de Warburg, que a história da arte não nasceu uma única vez. Ou seja, a obra de Tina não tem um começo e um desenvolvimento linear e evolutivo. Sua fotografia, ao invés disso, se desdobra a partir de encontros imprevisíveis. Basta pensar que Tina chegou ao México como uma atriz. Nada dava a entender que se tornaria uma fotógrafa. Foram esses encontros de Tina e seus desdobramentos, em terras mexicanas, que criaram essa nova faceta. Em carta endereçada a Weston, datada de 1928, Tina escreveu sobre esse encontro que teve com a fotografia:

[...] persona importante [se refere a Weston] que en cierto momento de mi vida, cuando no sabía qué hacer, fue la única guía e influencia vital que me inició en este trabajo que no es sólo un medio de vida sino un trabajo al que he llegado a querer con verdadera pasión y que da muchas posibilidades de expresión.⁶⁷

Esses desdobramentos podem ser percebidos, também, pelo fato de Tina, a partir desses encontros, ter passado a se ver como mexicana. Em carta endereçada a Anita Brenner, por exemplo, quando já tinha sido deportada do México e morava na Alemanha, em 1930, Tina escreveu

La mayoría de la gente aquí cree que ahora yo debería estar trabajando más pues veo todo con ojos de extranjero, pero no estoy de acuerdo, pienso que al principio uno ve únicamente los aspectos más superficiales; no tenemos que ir muy lejos por un ejemplo sino recordar únicamente las fotografías que solían realizar los extranjeros en México: indios envueltos en sarapes y con los sombreros más grandes posibles.⁸

³ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 23.

⁴ Ibidem, p. 28.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tradução Vera Ribeiro.

⁶ Como muitas das referências bibliográficas aqui utilizadas encontram-se em espanhol, e algumas em inglês, no corpo do texto serão colocados os textos originais e em nota de rodapé uma tradução livre.

⁷ Pessoa importante [refere-se a Weston] que em certo momento de minha vida, quando não sabia o que fazer, foi a única referência e influência vital que me iniciou neste trabalho, que não é só um meio de vida, mas sim um trabalho que trouxe uma verdadeira paixão e que dá muitas possibilidades de expressão. SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001, p. 173-174.

⁸ A maioria das pessoas aqui crê que agora eu deveria estar trabalhando mais, pois vejo tudo com olhos de estrangeiro, mas não estou de acordo, penso que a princípio só se vê os aspectos mais superficiais; não

Fica claro o quanto Tina se percebia enquanto integrante da cultura mexicana, e não como uma estrangeira que simplesmente residia no México. Pode-se dizer que o posicionamento de Tina frente as injustiças sociais, hierarquias e abusos de poder extrapolava a ideia de nação. Foi assim que ela fotografou durante todo o período em que viveu no México, foi por isso, também, que ela se filiou ao Partido Comunista Mexicano – PCM; e, após ser deportada do México, lutou na Guerra Civil Espanhola. Algumas informações sobre a vida de Tina são necessárias para entender os projetos dos quais participou e seus posicionamentos, tanto pessoais quanto profissionais. Tina nasceu em Udine, na Itália, no ano de 1896, numa família de trabalhadores humildes com forte ativismo político. Segundo Hooks, não se sabe ao certo se Giuseppe Modotti, pai de Tina, era membro do “Círculo Socialista” de Udine. Apesar disso, Tina e suas irmãs, anos mais tarde, teriam afirmado “que seu pai fora um ‘socialista’ e um firme defensor das causas sindicalistas”⁹. Em 1906, Giuseppe Modotti se mudou para os Estados Unidos da América com o objetivo de juntar dinheiro suficiente para que toda a família pudesse viver na América. Foi assim que, em 1913, Tina se juntou ao pai nos EUA, onde viveu por aproximadamente uma década, até se mudar para o México. Nos Estados Unidos, Tina trabalhou como costureira em uma fábrica. Esse fato também pode ter colaborado para a militância de Tina e sua visão a respeito do trabalho e da desigualdade social. Esse percurso de Tina em solo americano foi marcado por uma série de encontros. Em 1915, Tina teve seu primeiro contato com o trabalho de Edward Weston, o que acabaria lhe gerando novas possibilidades, pessoais e profissionais. Nesse mesmo ano conheceu Roubaix de l’Abrie Richey, que foi fundamental para sua ida para o México, poucos anos depois. No início dos anos 1920 conheceu Anita Brenner, quem, logo depois, lhe convidou para fazer parte do projeto que resultou na publicação de *Idolos tras los altares*. Seu relacionamento com pessoas como Xavier Guerrero, Pandurang Kankhoje e Julio Antonio Mella abriu possibilidades para que Tina se aproximasse dos

temos que ir muito longe por um exemplo, basta recordar as fotografias que costumavam fazer os estrangeiros no México: indígenas envoltos em sarapes e com os maiores sombreros possíveis. Ibidem, p. 241.

⁹ HOOKS, M. Op. cit., p. 20.

pintores muralistas, da produção de importantes publicações, como *El Machete*; do PCM, dos camponeses, etc.

Tina se mudou para o México no ano de 1922. Edward Weston, naquele momento um fotógrafo já renomado, a acompanhou. Foi no México que Tina começou a fotografar, inicialmente sob a tutela de Weston. A fotografia, todavia, fazia parte de sua vida desde muito tempo, desde a infância e a convivência com Pietro Modotti, seu tio fotógrafo. Todavia, Tina somente fotografou no México. Quando foi deportada, no ano de 1930, devido a perseguições políticas, Tina parou de fotografar.

No México, Tina foi convidada a participar de diversos projetos, que incluíam desde revistas de arte até o registro de criação e atividades de escolas agrícolas. Suas fotografias, portanto, possuem diversas temáticas: máscaras, *sombreros*, mulheres, camponeses, murais, etc. Suas imagens foram pensadas para e publicadas em diversos meios. Um dos primeiros trabalhos que realizou em solo mexicano foi o de produzir fotografias, junto com Edward Weston, para integrar o livro *Idolos tras los altares*, de Anita Brenner. Tina e Weston foram convidados por Brenner para viajar pelo território mexicano, conhecer comunidades e criar um discurso escrito e imagético sobre elas, no ano de 1923, ou seja, cerca de um ano após se mudarem para o México. Esse fato, ao meu ver, comprova a intensidade do encontro de Tina com o México. Encontro esse que se tornou ainda mais potente com essa viagem e a convivência com pessoas e culturas tão diversas. Raul Antelo, refletindo sobre a complexidade do ato de criação artística, afirma

que a expressão do homem somente se realiza se previamente podemos contar com uma autorrealização do homem, através da arte, ou seja, “cuando entendamos el *ec-sorcismo*, no solamente como la brujería artística de crear un objeto insular, sino también como la magia que emplea el hombre sobre si mismo, para proyectarse en una nueva realización de la vida humana”¹⁰.

Segundo Antelo, “após seu esgotamento, a criação faz o criador”¹¹. As fotografias de Tina, portanto, tornam potente a cultura mexicana, ao mesmo

¹⁰ ANTELO, Raul. O contemporâneo pré-figurado. In: FREITAS, Artur et al (Org). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 39.

¹¹ Ibidem, p. 37.

tempo em que constituem e tornam potente a própria Tina, em suas mais variadas facetas.

Periodicamente, artigos e livros sobre Tina Modotti são produzidos. Essa produção, inclusive, ocorre em diversos países, como a Itália, os Estados Unidos e o México. Mariana Figarella, autora de um dos livros mais mencionados em pesquisas atuais sobre a fotografia de Tina e Weston, afirma que

Aunque la presencia de Edward Weston y Tina Modotti en México ha sido objeto de estudio de numerosas investigaciones, la mayor parte de estas investigaciones está determinada por abordajes de corte biográfico (fundamentalmente en el caso de Tina) [...] En los estudios biográficos sobre Tina Modotti (salvo en las excepciones señaladas), el análisis de su obra fotográfica queda prácticamente excluido, ésta es utilizada como mera ilustración de su biografía. Asimismo percibimos que, en la mayor parte de estos trabajos, el estudio de los contextos artísticos y culturales en los que se desarrollaron ambos autores no están tratados con profundidad ni imbricados con su propia producción fotográfica, fundamentalmente porque los intereses de sus autores son otros.¹²

O fato de a maioria das publicações sobre Tina se basear em um recorte biográfico fez com que eles não fossem mencionados nesse estudo. Encaixam-se nessa situação obras como “Tina Modotti. Una vida frágil”, de Mildred Constantine¹³, publicado em 1979, que, apesar de apresentar algumas entrevistas com pessoas que conheceram Tina, se limita a narrar fatos de sua vida; “Retrato de Mujer”¹⁴, publicado em 1984, escrito pelo último companheiro de Tina, Vittorio Vidali, que parece mais um livro de memórias do que um estudo sobre Tina; “Tina Modotti. Vivir y morir en México”¹⁵, escrito por Antonio Saborit, um breve livro que trata do período que Tina viveu no México, que também segue uma tendência biográfica; “Frida Kahlo-Tina Modotti”¹⁶, publicado pelo Museo Nacional de Arte, em 1983, que apresenta alguns artigos que buscam criar um

¹² Ainda que a presença de Edward Weston e Tina Modotti no México tenha sido objeto de estudo de numerosas investigações, a maioria destas investigações estão determinadas por abordagens biográficas (fundamentalmente no caso de Tina) [...] Nos estudos biográficos sobre Tina Modotti (salvo as exceções mencionadas), a análise de sua obra fotográfica é praticamente excluída e usada como mera ilustração de sua biografia. Também percebemos que, na maioria desses trabalhos, o estudo dos contextos artísticos e culturais em que ambos os autores se desenvolveram, não estão tratados com profundidade nem imbricados com sua própria produção fotográfica, fundamentalmente porque os interesses de seus autores são outros. FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 29.

¹³ CONSTANTINE, Mildred. Tina Modotti. Uma vida frágil. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

¹⁴ VIDALI, Vittorio. Retrato de Mujer. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

¹⁵ SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Vivir y morir en México. México: Círculo de Arte, 1999.

¹⁶ HEROLE, Jesús Reyes et al. Frida Kahlo-Tina Modotti. México: Museo Nacional de Arte, 1983.

diálogo entre Tina e Frida¹⁷, tanto de suas vidas quanto de suas obras, se assemelhando, contudo, mais a uma homenagem às duas do que a uma análise aprofundada de seus trabalhos; “Modotti. Uma mulher do século XX¹⁸”, autoria de Ángel de la Calle, que tem o diferencial de ser uma biografia de Tina em formato de história em quadrinhos, em preto e branco; “Modotti y Weston. Mexicanidad”¹⁹ e “Tina Modotti & Edward Weston. Mexican Years”²⁰, são dois livros que, apesar de tratarem do recorte temporal dessa pesquisa, narram a vida de Tina e Weston no México, apenas mencionando suas participações em projetos como o de *Idolos...* e *Mexican Folkways*; “Tinísima”²¹, de Elena Poniatowska, um grande romance sobre a vida de Tina; “Verdad y Leyenda de Tina Modotti”²² e “No Rastro de Tina Modotti”²³, de Christiane Barckhausen, apesar de resultarem de extensa pesquisa sobre a vida de Tina na Europa, nos Estados Unidos e no México, também utilizam os documentos apenas como apoio à narrativa biográfica. Publicadas na Itália, as obras “Tina Modotti. Perché non muore il fuoco”²⁴ e “Tina Modotti. Gli anni luminosi”²⁵, trazem, respectivamente, um compêndio de fotografias de Tina, numa homenagem aos cinquenta anos de sua morte; e uma análise sobre a fotografia de Tina, que defende a existência de fases em seu trabalho. Outros livros, como “Tina Modotti. Fotógrafa e Revolucionária”²⁶, já mencionado; e “Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston y otros papeles personales”²⁷, apesar do caráter biográfico, foram mencionados diversas vezes nessa pesquisa, por trazerem documentos sobre o período em que Tina viveu no México, com destaque para as cartas.

¹⁷ Frida Kahlo foi uma artista mexicana, nascida no ano de 1907. Era filha de Guillermo Kahlo, um fotógrafo que possuía um estúdio de fotografia na Cidade do México. É considerada uma das principais artistas mexicanas. Era amiga íntima de Tina.

¹⁸ CALLE, Ángel de la. Modotti. Uma mulher do século XX. São Paulo: Conrad Livros, 2005. Tradução de Stella Maris Baygorria.

¹⁹ MULLIGAN, Therese et al. Modotti y Weston. Mexicanidad. España: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

²⁰ BARTH, Malin et al. Tina Modotti & Edward Weston. Mexican Years. New York: Throckmorton Fine Art, 2004.

²¹ PONIATOWSKA, Elena. Tinísima. México: Ediciones Era, 1993.

²² BARCKHAUSEN, Christiane. Verdad y leyenda de Tina Modotti. Casa de las Américas, 1989.

²³ _____. No rastro de Tina Modotti. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1989. Tradução de Cláudia de Holanda Cavalcanti.

²⁴ TOFFOLETTI, Riccardo et al. Tina Modotti. Perché non muore il fuoco. Udine: Grafiche Friulane, 1992.

²⁵ AGOSTINIS, Valentina et al. Tina Modotti. Gli anni luminosi. Pordedone: Cinemazero y Biblioteca dell'Imagine, 1992.

²⁶ HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

²⁷ SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001.

O fato de trabalhar com uma fonte estrangeira fez com que, desde o princípio, soubesse da necessidade de pesquisar fontes fora do Brasil. Por isso, no ano de 2016, passei o mês de junho no México para pesquisa nos acervos, museus e demais locais que possuem documentos sobre Tina Modotti. Pesquisando sobre esses possíveis locais, soube da existência de um departamento, na Universidade Nacional Autônoma Mexicana – Unam, que possui fotografias originais de Tina. Trata-se do “Instituto de Investigaciones Estéticas”, dirigido pela Dra. Maricela Manjarrez. Maricela, desde o contato inicial, feito por e-mail, se mostrou muito solícita e feliz com o fato de uma brasileira estudar o trabalho de Tina realizado em solo mexicano. Na Unam, Maricela me apresentou as cento e quinze fotografias originais de Tina que compõem esse acervo. Além disso, mostrou-me outros dois institutos, também da Unam, o “Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación” – IISUE -, e o “Centro de la enseñanza para extranjeros” – CEPE -, os quais possuem alguns originais de Tina, materiais sobre as escolas de arte ao ar livre e livros sobre as gestões de Vasconcelos e Gamio como ministros da educação. Mais materiais sobre essas gestões, foram pesquisados no “Arquivo General de La Nación”. Na Unam, também visitei a Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas”, que possui os originais e, na ausência dos originais, cópias das revistas *Forma* e *Mexican Folkways*, além de livros muito importantes para essa pesquisa, os quais não são encontrados no Brasil, como o de Mariana Figarella.

No “Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista” – Cemos -, também descoberto em pesquisa realizadas na internet, tive acesso a todas as edições de *El Machete*, além de arquivos oficiais sobre o assassinato de Julio Antonio Mella. No “Centro de la Imagen” pude consultar materiais sobre a última exposição das fotografias de Tina realizada no México, no ano de 1929.

Na “Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada”, tive acesso às publicações dos jornais *Excelsior* e *El Universal*. Por último, visitei a “Fototeca Nacional Mexicana”, localizada na cidade de Pachuca, onde se encontram as fotografias originais de Tina das escolas agrícolas.

A partir de todo esse levantamento documental, da sistematização das fontes encontradas e do esforço para interpretá-las, essa tese foi organizada em

quatro capítulos: o primeiro capítulo trata do livro *Idolos tras los altares*; o capítulo dois analisa as revistas *Mexican Folkways* e *Forma*; o periódico *El Machete* é analisado no terceiro capítulo e, no quarto e último capítulo, a discussão se centra no trabalho de Tina desenvolvido nas escolas agrícolas. Tal organização foi escolhida a partir da leitura e especificidade de cada uma das fontes analisadas. A função instrumentalizadora da imagem, usada com fins políticos, é perceptível em todos os capítulos: em *Idolos...* com a criação de um discurso escrito e imagético para projetar a cultura mexicana, tanto para os nativos quanto para estrangeiros, haja vista a primeira publicação em inglês; nas revistas *Forma* e *Mexican Folkways*, ainda que tivessem um público alvo mais restrito, em parte justamente por tratarem de revistas de arte, existe uma tentativa de enaltecer a produção artística local e a “cultura ancestral”; em *El Machete*, a criação de um discurso imagético é evidente desde as primeiras edições, sendo possível detectar um aumento da politização das imagens ali publicadas, inclusive por meio da articulação das imagens com os textos das reportagens; quanto aos documentos das escolas agrícolas, o uso da imagem para fins educativos tem uma característica mais literal, afinal, tratam-se de imagens ligadas diretamente a ações educativas voltadas para os camponeses.

Por se tratar de uma pesquisa de história visual, mais especificamente de história fotográfica, vários autores, mesmo os que não são mencionados diretamente, foram importantes referências tanto metodológicas quanto teóricas. É o caso de Ana Maria Mauad, Annateresa Fabris, Hans Belting, Michael Baxandall, dentre outros. Alguns autores/conceitos são fundamentais na análise proposta: Serge Gruzinski e sua problematização em torno do conceito de mestiçagem foi ponto de partida para a análise de *Idolos...* A referência a esse autor, contudo, não se limita ao capítulo sobre *Idolos...* Para Gruzinski, é necessário desconfiar do termo “cultura” para pensar a mestiçagem, pois esta é mais do que a passagem do singular para o plural, do homogêneo para o heterogêneo. Para o autor, a

Complejidad de estos fenómenos se adapta con dificultad a una herencia positivista que alimenta una visión del tiempo centrada en la linealidad. La noción de cultura nació de una óptica evolucionista y la historia quedó impregnada de ella durante mucho tiempo²⁸.

²⁸ Complexidade desses fenômenos se adapta com dificuldade a uma herança positivista que alimenta uma

Diferentemente dessa perspectiva linear, Gruzinski entende a história de um povo como “una nebulosa en perpetuo movimiento”²⁹. Cada pessoa, em sua perspectiva, é dotada de uma série de identidades, as quais se definem a partir de relações e interações múltiplas.

Al reunir bruscamente a humanidades que llevaban tempos separadas, la irrupción de las mezclas sacude la representación de una evolución única del devenir histórico, y resalta bifurcaciones, travesías y atolladeros que hemos de considerar obligadamente³⁰.

Héctor Álvarez Murena trabalha com a ideia de “posição do sujeito” do americano. Para ele, o americano é marcado pela

experiencia de la desuniversalización [...]. Avanza, assim a noção do singular que se singulariza a si próprio, algo que já não é uma unidade indivisível ou uma essência, mas uma unicidade entendida como existência sem par (América como o mundo desuniversalizado)³¹.

À essa mestiçagem, que impossibilita identificar onde começa o mundo indígena e onde termina o mundo dos conquistadores, acrescenta-se, nessa análise, o conceito de “sobrevivência”. Georges Didi-Huberman, analisando a concepção de Warburg sobre a história da arte, afirma que

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se expremiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados³².

Nessa pesquisa, os conceitos warburguanos serão utilizados principalmente a partir da leitura realizada por Didi-Huberman. Segundo Didi-Huberman

Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para “persistir (eu diria *insistir*) como uma bela lembrança”. É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver³³.

visão do tempo centrada na linearidade. A noção de cultura nasceu de uma ótica evolucionista e a história permaneceu impregnada desta noção durante muito tempo. GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007, p. 67.

²⁹ Uma nebulosa em perpétuo movimento. Ibidem, p. 60.

³⁰ Ao reunir bruscamente humanidades que levavam tempos separados, a erupção das mezclas altera a representação de uma evolução única do devir histórico, e resalta bifurcações, travessias e atoleiros que temos que considerar obrigatoriamente. Ibidem, p. 68.

³¹ MURENA, Héctor Álvarez *apud* ANTELO, Raul. O contemporâneo pré-figurado. In: FREITAS, Artur et al (Org). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo, Intermeios, 2016, p. 45.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 25.

³³ Ibidem, p. 29.

Essa ideia de algo do passado que não para de sobreviver pode ser percebida tanto na leitura de *Idolos...*, como nas produções das escolas de arte ao ar livre, na arte e no modo de se posicionar socialmente dos artistas muralistas, etc. Para Warburg, uma análise de imagens pautada em indicadores como autor e data, não basta, pois

Uma imagem, toda imagem, resulta de movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela”³⁴.

Desde sua origem, segundo Antelo, o presente está marcado pelo passado e pelo futuro.

Há sempre uma lacuna, um hiato, uma ausência, no interior de cada presente. E a história, mesmo a história da arte (principalmente ela), não pode ser lida como uma harmoniosa sucessão de presenças, revezando-se e alternando-se entre si. Na arte, todo signo é presença diferida.³⁵

Para Antelo, as imagens que lemos

no ocurrieron *illo tempore* sino que ocurren ahora. Están pasando. Son naturalezas muertas o *still leven*: todo en ellas vive todavía; pero todo ya es muerte. [...] las imágenes son asimismo un método y un pasaje. Son la historia. Construir un discurso con ellas supone denominar un arte, una ausencia, un lenguaje, pero implica también nombrar a la historia y provocar su presencia. Las imágenes son, en suma, el presente³⁶.

Ao invés de facilitar ou simplificar a análise histórica, a “sobrevivência”, para Warburg, desorienta. Nesse sentido, é possível perceber uma aproximação entre a “sobrevivência” de Warburg e a “mestiçagem”, e até mesmo a “nebulosa”, de Gruzinski: ao invés de análises fechadas, tem-se a desterritorialização do saber.

Outro conceito utilizado é o de *páthos*. Didi-Huberman, em “Que emoção! Que emoção?”, afirma que o termo “patético tem uma longa e belíssima

³⁴ Ibidem, p. 33-34.

³⁵ ANTELO, Raul. O contemporâneo pré-figurado. In: FREITAS, Artur et al (Org). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo, Intermeios, 2016, p. 54.

³⁶ não ocorreram *illo tempore*, ocorrem agora. Estão passando. São naturezas mortas ou *still leven*: tudo nelas vive, todavia, ainda que tudo já esteja morto. [...] as imagens são um método e uma passagem. São a história. Construir um discurso com elas supõe denominar uma arte, uma ausência, uma linguagem, porém implica também nomear a história e provocar sua presença. As imagens são, em suma, o presente. Para una archifilología latino-americana. Cuadernos de literatura Vol. XVII nº33, enero-Junio 2013, p. 275-6.

história”³⁷, por se tratar de uma palavra grega que foi tão importante para autores como Ésquilo e Sófocles, quanto “logos” foi para Aristóteles e Platão. Segundo Didi-Huberman, Aristóteles deduziu a palavra *páthos* como a “voz passiva” de um verbo, gramaticalmente falando. “A partir disso, entendemos melhor que o fenômeno da emoção esteja ligado ao *páthos*, quer dizer, à paixão, à passividade, ou à impossibilidade de agir”³⁸. A emoção era vista, portanto, pelos filósofos clássicos, como uma fraqueza. Didi-Huberman, todavia, se vale de outros autores para redimensionar a ideia de *páthos*: do “privilegio da dor”, de Hegel, à “fonte original, cuja força e importância se manifestam na arte ou na poesia”³⁹, de Nietzsche. Didi-Huberman defende a emoção como um movimento, e, portanto, uma ação: “algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos”⁴⁰. Da passividade à ação. Da ação à transformação. Didi-Huberman conclui seu texto afirmando que

As emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam. [...] é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações.⁴¹

Gérard Lebrun, analisando o conceito de *páthos* na obra “A Filosofia e sua História”, afirma que os conceitos do “agir” e do “padecer” são inseparáveis, ainda que cada um designe uma potência distinta.

Padecer é inferior a *agir* por dois motivos. Em primeiro lugar, é próprio do agente encerrar em si mesmo um poder de mover ou mudar, do qual a ação é a atualização; o ajuste está naquilo que faz ocorrer uma forma. [...] A potência que caracteriza o paciente não é um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova. A potência passiva está então em receber a forma. [...] padecer consiste essencialmente em ser movido, ao passo que o agente, na medida em que sua atividade própria está em comunicar uma forma, não é essencialmente mutável. [...] O paciente como tal é que é, por natureza, um ser mutável, caracterizado pelo movimento.⁴²

³⁷ _____. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016, p. 20.

³⁸ Ibidem, p. 20-21.

³⁹ Ibidem, p. 24.

⁴⁰ Ibidem, p. 26.

⁴¹ Ibidem, p. 38.

⁴² LEBRUN, Gérard. A Filosofia e sua História. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 379-380.

Lebrun menciona, então, Hegel, para quem “nada de grande se fez sem paixão”. Desse modo, ao invés de uma visão de paixão ligada a algo insignificante e baixo, o autor defende que “deve-se limitar o páthos às ações humanas e pensá-lo como o conteúdo essencial presente no ‘eu’ humano, preenchendo e penetrando a alma inteira”⁴³.

Essa “vida em movimento” na percepção warburguiana, segundo Agamben, se evidencia na própria escolha do termo “Pathosformel”, fórmula de páthos, ao invés de “Pathosform”. “As fórmulas, exatamente como as Pathosformel de Warburg, são híbridos de matéria e forma, de criação, performance, de novidade e repetição”.⁴⁴ Entende-se, aqui, a arte produzida no México em meados de 1920, como a “geradora” das emoções e das transformações.

Conforme mencionado, o primeiro capítulo dessa tese analisa a produção de *Idolos...* Entendo as viagens para a produção desse livro como um aprofundar de Tina no México. Vale destacar que o fato desse capítulo se centrar na análise de *Idolos...* fez com que fosse dado mais ênfase à Brenner do que a própria Tina, uma vez que foi Brenner quem escreveu o texto de *Idolos...*, a principal fonte analisada nesse primeiro momento. Todavia, a análise aqui realizada parte da obra fotográfica de Tina dentro de e a partir de um ambiente cultural, no qual serão destacados vários agentes sociais que participaram, e até mesmo propiciaram, o percurso de Tina no México.

Das fontes aqui analisadas, a que possui menor quantidade de estudos e informações de modo geral é o livro *Idolos...* Um estudo sobre *Idolos...* que se destaca é o organizado por Américo Sánchez Hernández, intitulado “Anita Brenner. Visión de una época. Vision of an age”⁴⁵, publicado em 2006. Esse livro analisa a diversa produção de Anita Brenner, tendo um capítulo que trata especificamente de *Idolos...*, “Idolos tras los altares, piedra angular del

⁴³ Ibidem, p. 385.

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 27-28. Tradução Renato Ambrosio.

⁴⁵ HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. *Visión de una época (Vision of an age)*. España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006, p. 79.

renacimiento artístico mexicano”, escrito por Alicia Azuela. Além desse capítulo, há referências à *Idolos...* em outros momentos do livro.

A escolha por se trabalhar com *Idolos...* no primeiro capítulo não se deu por razões temporais e sim por acreditar que a convivência de Tina com comunidades mexicanas fez com que seu olhar, enquanto pessoa e fotógrafa, se diferenciasse dos demais fotógrafos do período. Houve um encontro entre Tina e o povo mexicano. Um encontro e um encantamento.

Três conceitos se destacam nesse capítulo: indigenismo, mestiçagem e sobrevivência. Indigenismo se refere à teoria criada por Manuel Gamio, considerado o “pai da antropologia mexicana”, que defende uma necessidade de se inserir os indígenas na cultura moderna mexicana. Gamio se autoproclamava defensor da teoria do relativismo cultural, de Franz Boas, de quem foi aluno na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Apesar disso, a teoria de Gamio, em muitos aspectos, defendia uma visão hierárquica das culturas, em que os indígenas mexicanos eram vistos como primitivos. Mestiçagem, por sua vez, se refere a teoria de José Vasconcelos, o qual defendia que a fusão do que ele denominou de quatro raças ou quatro troncos – amarelo, vermelho, branco e negro – formaria a “raça cósmica”. Essa “raça cósmica” seria composta pelo melhor de cada um dos troncos. Tanto Gamio quanto Vasconcelos ocuparam cargos de confiança no México, como o de Secretário da Educação Pública. Os dois também publicaram livros defendendo suas interpretações sobre a identidade nacional mexicana, numa visão que associava a identidade ao forjar da nação. A principal obra de Gamio, inclusive, se intitula “Forjar Patria. Pro nacionalismo”⁴⁶. Esses dois conceitos – indigenismo e mestiçagem – são discutidos pela necessidade de se entender o momento histórico em que *Idolos...* foi produzido. Diferentemente do discurso autorrefencial do livro e, também, dos poucos estudos sobre ele, que ligam sua produção a teoria indigenista de Gamio, desejo ampliar a discussão desse complexo material, haja vista que, ora o discurso escrito e imagético de *Idolos...* se aproxima do indigenismo de Gamio, ora da mestiçagem de Vasconcelos, ora de algo completamente diferente, mais próximo de teorias antropológicas atuais, como a de Serge Gruzinski. Ao invés

⁴⁶ GAMIO, Manuel. Forjando Patria. Pro nacionalismo. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

do discurso homogeneizador, defendido por Gamio e Vasconcelos, *Idolos...*, em vários momentos, defende a criação de algo novo, baseado na arte. Nesse sentido, vale mencionar o conceito de realidades polimorfos, de Gruzinski, o qual defende a existência de identidades múltiplas e em constante metamorfose.

Quanto ao conceito de “sobrevivência”, vale destacar que, apesar da organização cronológica do livro, seu discurso, tanto escrito quanto imagético, mistura tempos históricos. O próprio título do livro pode ser entendido a partir da ideia de sobrevivência de culturas, alteradas, reconfiguradas, metamorfoseadas; diferentemente do que afirmam os estudos sobre *Idolos...*, que partem de concepções que defendem a sobreposição de culturas no México, ao invés de um emaranhado dessas. Para Agamben, a

descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nacheleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nacheleben* histórica das imagens ligada à permanência de sua carga mnésica [...] assim o historiador deve saber colher a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico.⁴⁷

No segundo capítulo, as fotografias de Tina publicadas nas revistas *Forma* e *Mexican Folkways* foram escolhidas para serem analisadas. *Forma* teve breve duração, apenas sete edições, entre os anos de 1926 e 1928. Apesar disso, o trabalho de Tina foi mencionado dezenas de vezes. *Mexican Folkways*, por sua vez, foi publicada entre os anos de 1925 e 1937, sendo a revista de arte com maior duração, naquele período, no México. A escolha por essas duas publicações ocorreu devido ao fato de serem revistas de arte produzidas entre as décadas de 1920 e 1930, que se valeram de imagens para criar discursos. Enquanto *Forma* pode ser classificada como uma “revista oficial”, por ter sido criada e mantida pela Secretaria da Educação Pública, naquele momento dirigida pelo Dr. Puig Causauranc; *Mexican Folkways* foi idealizada por Frances Toor, uma escritora estadunidense que se mudou para o México na década de 1920 e se encantou pelo estudo da cultura indígena, principalmente. Tina assumiu diferentes facetas nessas duas revistas: seu trabalho foi publicado inúmeras vezes, sendo, inclusive, a primeira mulher a ter uma fotografia assinada em *Mexican Folkways*; foi tema de textos, editora e escritora. Tina

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 36. Tradução Renato Ambrosio.

também usou esses meios para fazer propaganda de seu estúdio fotográfico. Esse capítulo deixa mais claro o quanto a fotografia de Tina é marcada por constante (re)pensar. Os temas de seu trabalho variam de imagens de máscaras e caveiras a mulheres segurando seus filhos e manifestações de trabalhadores. Novamente, também, se percebe o quanto, às vezes, o discurso das duas publicações se aproxima da teoria indigenista, de Gamio, às vezes da mestiçagem de Vasconcelos, às vezes de algo novo, algo “outro”. Pode-se dizer que a única constância do discurso tanto de *Forma* quanto de *Mexican Folkways* é a defesa da potência estética do mexicano. Essa potência vira imagem nas fotografias de Tina.

No terceiro capítulo, as fotografias de Tina publicadas no periódico *El Machete* são analisadas. *El Machete* foi publicado na Cidade do México entre os anos de 1924 e 1938, sendo que, no ano de 1925, tornou-se o periódico oficial do PCM. O discurso imagético foi marcante em *El Machete*: nas primeiras edições, houve a publicação de charges críticas ao imperialismo estadunidense, principalmente; a partir de 1927, as fotografias ganharam cada vez mais espaço, com destaque para as fotografias de Tina. Em *El Machete*, a faceta militante de Tina se destacou: tem-se fotografias de símbolos comunistas, fotografias com forte crítica social, fotomontagem, etc. Esse período da produção fotográfica de Tina é a que costuma ser denominada de “fase política”, como se, a partir daquele momento, as fotografias denominadas de “artísticas” tivessem cedido lugar para outro tipo de imagem, numa construção estética e temática completamente diferente. Ao invés dessa leitura do trabalho de Tina, conforme mencionado, proponho uma interpretação na qual não se tem fases, nem momentos definidos ou definitivos. Vale lembrar, também, que a produção dessas fotografias, ligadas diretamente ao PCM, ocorreu de modo simultâneo a produção de fotografias de murais e das escolas agrícolas, dentre outras temáticas. O olhar de Tina sobre o objeto fotografado se desenvolveu de modo fluído, a partir de seus encontros, desse modo, me parece que classificar sua obra em fases ou algo semelhante reduz a complexidade de sua fotografia.

As fotografias de Tina começaram a ser publicadas em *El Machete* no ano de 1927. Apesar disso, o recorte escolhido para a análise desse periódico parte de sua criação, no ano de 1924. Essa escolha se deu por acreditar que os

objetivos de *El Machete*, assim como a criação de seu discurso, tanto verbal quanto visual, foram apresentados nas primeiras edições. Por isso, ainda que as fotografias de Tina sejam o objeto de análise nessa pesquisa, achei fundamental abordar as primeiras edições de *El Machete*, para tornar possível uma análise mais aprofundada das fotografias de Tina ali publicadas.

O quarto e último capítulo, por sua vez, se centra nas fotografias de Tina das escolas agrícolas. Essas escolas fizeram parte de um projeto de desenvolvimento agrícola criado pelo governo mexicano na década de 1920. Pandurang Khankhoje foi o responsável pela criação e expansão dessas escolas. Foi Pandurang quem convidou Tina para integrar esse projeto. A participação de Tina se estendeu entre os anos de 1927 e 1928.

As atas, ofícios, recortes de jornais e fotografias que compõem a documentação dessas escolas tornaram-se públicas há poucos anos, em 2014, quando a filha de Pandurang doou esse material à Fototeca Nacional Mexicana. Entende-se, aqui, que ainda que Tina tenha sido contratada para fotografar as atividades realizadas nessas escolas, seu trabalho extrapolou o mero registro destas, haja vista as escolhas estéticas, de composição e temáticas presentes em seu trabalho.

Conforme apresentado, os capítulos não seguem uma ordem cronológica. Parte-se da produção de *Idolos...* por entender tal viagem como um primeiro encontro e encantamento de Tina com os mexicanos. A partir disso, buscou-se entender a trajetória de Tina no México: as diversas facetas de seu trabalho, o caráter de pedagogia das massas que marca os veículos para os quais fotografou, desde revistas de arte, como *Forma* e *Mexican Folkways*, até periódicos comunistas, como *El Machete*; a luta social, a filiação ao PCM, as escolhas estéticas e seu ativismo estético e político. Parte-se da ideia de que o encontro de Tina com a cultura mexicana marcou sua fotografia, bem como o seu ativismo político e seu modo de viver.

2.0 *Idolos tras los altares: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário*

2.1 Chegada de Tina Modotti à América e primeiro contato com as artes

Nascida em Udine, na Itália, no ano de 1896, em uma família de trabalhadores humildes, Tina Modotti fez parte do grande número de europeus, principalmente italianos, que migraram para os Estados Unidos no início do século XX⁴⁸. Chegando aos Estados Unidos em 1913, Tina se interessou pela produção e circulação cultural nas proximidades do local em que morava, conhecido como Little Italy, em São Francisco. Foi assim que, em 1915, em uma “exposição programada para coincidir com a abertura do canal do Panamá”⁴⁹, intitulada “Exposição Panamá-Pacífico”, Tina teve contato com fotografias, com destaque para as de Edward Weston; e com mulheres que lutavam pela conquista de direitos, como o direito ao voto. Nas palavras de Margareth Hooks⁵⁰, uma das principais biógrafas de Tina, essa exposição “foi mais do que uma reunião de belos quadros e esculturas. Foi uma escola. Mas a exposição de 1915 não afetou a vida de Tina somente no plano abstrato, mudou-a de uma forma bem concreta”⁵¹. Ali também conheceu o pintor e poeta Roubaix de l’Abrie Richey⁵², conhecido como Robo, com quem se casaria num futuro próximo. Robo teve uma participação muito significativa na decisão de Tina de se mudar para o México.

Em 1916, Tina fez testes para o teatro amador, obtendo certo sucesso, o que fez com que um ano mais tarde ingressasse numa companhia de teatro profissional. Essa transição para atriz, de certa forma, desencadeou uma série de outras possibilidades para a vida de Tina, fazendo, inclusive, com que ela, já casada com Robo, se mudasse para Los Angeles, em busca de papéis no então incipiente cinema hollywoodiano. Ali, Tina conheceu uma pequena comunidade

⁴⁸ Segundo Margaret Hooks, “o ano em que mais italianos se mudaram para os Estados Unidos foi 1913, quando três por cento dos 25 milhões de habitantes emigraram”. HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 25.

⁴⁹ Ibidem, p. 32.

⁵⁰ Margareth Hooks apresenta, em seu livro, resultados de pesquisas em diversos arquivos da Cidade do México, dentre eles o “Instituto de Investigaciones Estéticas”, da Unam, além de arquivos localizados nos Estados Unidos da América em que constam cartas enviadas por Tina a Weston, principalmente.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Roubaix de l’Abrie Richey foi um pintor e poeta nascido nos Estados Unidos no ano de 1891.

de exilados mexicanos, incluindo Ricardo Gómez Robelo⁵³. Esse círculo de amizades possibilitou, ainda, que Tina conhecesse pessoalmente Edward Weston⁵⁴, um fotógrafo reconhecido mundialmente, com quem se envolveu, quase que instantaneamente, tanto profissional quanto amorosamente.

No início dos anos vinte, Robo se interessou em mudar para o México. Tal desejo aumentou a partir do momento em que Gómez Robelo, sondado por José Vasconcelos⁵⁵, então reitor da Universidade Nacional do México, para ocupar um cargo no Ministério de Educação Pública; o convidou a fazer parte do que estava sendo chamado de renascença cultural mexicana. Com promessas de que Tina o encontraria em breve, Robo se mudou para o México em 1921. Assim que chegou ao México, Robo conheceu as escolas de artes ao ar livre⁵⁶ e o trabalho dos muralistas. Robo não disfarçou sua empolgação em relação a cultura mexicana em uma carta endereçada a Weston, escrita em 23 de dezembro de 1921, na qual destacou o trabalho das crianças realizado nessas escolas.

Trabalhos de crianças entre sete e dez anos do curso noturno – algumas das coisas mais bonitas que já vi, crianças, crianças trabalhadoras! Há uma busca às fontes originais – eles se cansaram de tentar imitar a arte estrangeira e estão procurando encontrar-se em si próprios [...]. Sem dúvida muito louvável!⁵⁷

Além da efervescência artística, a década de 1920 na Cidade do México também foi marcada por uma série de epidemias. Foi assim que, em fevereiro

⁵³ Ricardo Gómez Robelo foi um escritor mexicano que nasceu no ano de 1884. Robelo escreveu um texto para a primeira edição do jornal *El Machete*, em março de 1924, intitulado “El índio y sus detractores” no qual criticou o hábito, consagrado durante o porfirisismo – nome dado ao período em que Porfírio Díaz governou o México de modo ditatorial –, de desdenhar o indígena e louvar o europeu. ROBELO, Ricardo Gómez. *El índio y sus detractores*. *El Machete*, primeira quinzena de março, 1924, p. 2.

⁵⁴ Edward Weston nasceu em Illinois, Estados Unidos, em 1886. Começou a fotografar ainda jovem, por volta de 1902. Estudou fotografia no Illinois College de Photography e começou a trabalhar em estúdios fotográficos. Abriu seu primeiro estúdio em meados de 1910. Em 1923, quando se mudou para o México com Tina, já era um fotógrafo de renome. Em 1926 retornou para os Estados Unidos.

⁵⁵ José Vasconcelos nasceu em Oaxaca, no México, no ano de 1882. Em 1909 colaborou ativamente para a fundação do “Ateneo de la Juventud”, grupo que questionava a filosofia oficial mexicana. Foi reitor da Universidade Nacional do México, atual Universidade Nacional Autónoma do México - Unam, entre os anos de 1920 e 1921. Nesse mesmo ano se tornou o primeiro secretário da educação no México, cargo que ocupou até o ano de 1924. Dentre outras obras, escreveu “Ulisses Criollo”, um livro de memórias, e “La Raza Cósmica”, um dos materiais analisados nessa tese.

⁵⁶ Um dos primeiros contatos de Tina com a cultura mexicana se deu com as Escolas ao ar livre, difundidas na década de 1920. Nessas escolas, os alunos não eram ensinados, no sentido literal da palavra, pelos professores. Os alunos eram incentivados, ao contrário, a pintarem o que desejassem, de modo a desenvolverem livremente um dom artístico, que acreditava-se fazer parte da própria constituição do povo mexicano.

⁵⁷ ROBO, *apud*: HOOKS, Margaret. Op. Cit, p. 64.

de 1922, Robo faleceu, pouco após ser hospitalizado com varíola. Apesar disso, Tina estava impressionada com os relatos sobre o México e com a atração que Robo sentiu por essas terras. Essa impressão, somada ao fato de somente interpretar pequenos papéis no cinema, principalmente de mulheres latinas, fez com que Tina e Weston se mudassem para o México, no final do ano de 1922, seguindo uma espécie de casamento experimental: profissionalmente, ele lhe ensinaria fotografia, enquanto ela trabalharia como sua auxiliar; no campo afetivo, os dois teriam um relacionamento não convencional.

2.1.1 Encontros em terras mexicanas

Cerca de um ano após se mudarem para o México, Tina Modotti e Edward Weston foram convidados por Anita Brenner⁵⁸ para participar de um projeto que visava registrar a arte folclórica e religiosa mexicana. Inicialmente ligado à Universidade Nacional Mexicana, tal projeto resultou na produção de *Idols Behind Altars*, publicado pela primeira vez no ano de 1929, nos Estados Unidos, pela editora Payson & Clarke. Como várias publicações da década de 1920 ligadas a arte, *Idols Behind Altars* teve sua primeira edição em inglês por se tratar de um período em que a cultura mexicana tentava se projetar para além de suas fronteiras. Nas primeiras décadas do século XX, o México tentou se “impor” como nação, principalmente mediante os Estados Unidos, devido, dentre outros motivos, às constantes intervenções estadunidenses nos acontecimentos recentes da história mexicana. O fato de Brenner ter convidado dois profissionais ligados direta ou indiretamente aos Estados Unidos também pode reforçar essa tese de tentativa de reafirmação constante da cultura mexicana em relação ao seu vizinho do norte. Nos Estados Unidos o livro teve várias reedições, sendo a mais atual datada de 2002. No México, o livro foi publicado uma única vez, no ano de 1983, pela Editorial Domés S.A. A presente pesquisa utilizou como referência a edição em espanhol, por se tratar da única já publicada. Em espanhol, o livro foi publicado com o título de *Idolos tras los altares*.

⁵⁸ Anita Brenner foi uma escritora, antropóloga, tradutora e editora de livros que nasceu em Aguascalientes, no México, no ano de 1905. Era filha de judeus imigrantes da Letônia. Em 1916, em meio a Revolução Mexicana, Anita e sua família se mudaram para Santo Antonio, nos Estados Unidos, onde viveu até os dezoito anos de idade. Na década de 1920 retornou definitivamente para o México, onde trabalhou com artistas e intelectuais que visaram produzir um novo tipo de arte no país. Anita teve importância fundamental na projeção da cultura mexicana em solo estadunidense, por meio da produção e tradução de diversos textos que foram publicados e/ou divulgados nesse país.

Tina e Weston conheceram Anita Brenner no ano de 1922. Segundo Hooks, a casa de Tina e Weston, poucos meses depois da mudança para o México, já tinha se transformado em um dos principais locais de encontro dos boêmios da Cidade do México.⁵⁹ O fato de Tina e Weston terem sido convidados a participar desse projeto pouco tempo depois de chegarem ao México indica que eles já estavam inseridos no ambiente intelectual e artístico do país. Brenner ressaltou a importância da participação dos dois fotógrafos no referido projeto desde os agradecimentos da obra.

Los dos fotógrafos que compartieron esta comisión, Edward Weston y Tina Modotti, son dos maestros de su profesión tan bien conocidos y respetados que lo único que puedo aquí expresarles es mi profundo agradecimiento, lo mismo que a los artistas sobre quien escribí en este libro, y que tuvieron la amabilidad de patrocinarlo con su interés y ayuda.⁶⁰

Tal agradecimento foi muito bem recebido por Tina quando ocorreu o lançamento do livro, em 1929. Em uma das cartas enviadas a Brenner, Tina escreveu

México, D. F. Octubre 9, [1929]

Querida Anita: soy víctima de una sorpresa tan agradable que ignoro cómo expresarla con palabras; tengo ante mí sobre mí mesa un ejemplar de *Idols Behind Altars*, con una dedicatoria para mí. Tal vez debiera esperar y leerlo antes de escribirte, pero no puedo esperar, tengo que comunicarme contigo de inmediato y enterarte cuánto te agradezco que te acordaras de mí y cuanto aprecio este hermoso libro! Qué hermosa presentación y qué cantidad de emociones y recuerdos me suscita hojear las varias fotografías realizadas en tantos rincones de México.⁶¹

⁵⁹ Foi em um desses eventos, inclusive, que Tina conheceu Pandurang Khankhoje, um militante comunista indiano que fundou escolas agrícolas no México, com quem trabalharia mais tarde.

⁶⁰ Os dois fotógrafos que dividiram esta comissão, Edward Weston e Tina Modotti, são dois mestres de sua profissão, tão conhecidos e respeitados que a única coisa que posso expressar é o meu profundo agradecimento, bem como aos artistas sobre quem escrevi neste livro e que foram gentis o suficiente para patrociná-lo com seu interesse e ajuda. BRENNER, A. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983, s/p.

⁶¹ Querida Anita: sou vítima de uma surpresa tão agradável que ignoro como expressá-la com palavras; tenho diante de mim, sobre minha mesa, um exemplar de *Idols Behind Altars*, com uma dedicatoria para mim. Talvez deveria esperar e lê-lo antes de escrever-lhe, porém, não posso esperar, tenho que comunicar-me contigo de imediato e dizer o quanto agradeço por se lembrar de mim e o quanto aprecio este bonito livro! Que apresentação bonita e que quantidade de emoções e recordações me suscitam folhear as várias fotografias realizadas em tantos rincões do México. SABORIT, A. Tina Modotti. *Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales*. México, D. F.: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001, p. 196-197.

Esse projeto teve início no ano de 1923, com as viagens pelo interior mexicano, e se estendeu até 1929, quando o livro foi publicado. Brenner, Modotti e Weston viajaram por aproximadamente quatro meses por todo o país, iniciando a expedição pela região de Oaxaca. Centenas de fotografias foram produzidas, mas nem todas entraram para o livro, devido ao alto custo para sua produção. Uma das fotografias mais famosas de Tina, *Flor de Manita* (Figura 1), por exemplo, produzida durante essas viagens, foi excluída do livro. Brenner foi a responsável pela seleção das imagens, o que realizou junto a Jean Charlot⁶², artista francês com quem se envolveu profissional e amorosamente.



Figura 1 – “Flor de Manita” – Tina Modotti, 1925. Hooks, 1997, p. 113

Idolos tras los Altares, nas palavras de Alicia Azuela⁶³, é uma obra pioneira por ter sido o primeiro livro especializado sobre o Renascimento Cultural

⁶² Jean Charlot foi um artista francês que se mudou para o México no ano de 1921. Em solo mexicano, participou do que Anita denominou de Renascimento Cultural. Um dos subcapítulos da terceira parte de *Idolos...* trata de sua vida e obra.

⁶³ AZUELA, Alicia. *Ídolos tras los altares, piedra angular del renacimiento artístico mexicano*. In: HERNANDEZ, A. (org). Anita Brenner. *Visión de una época*. España: Editorial RM, 2006.

Mexicano e por ter difundido, também pela primeira vez, esse momento da arte mexicana ao exterior. Para Azuela, o livro é primordial na construção do binômio renascimento artístico-revolução mexicana, que ainda alimenta o imaginário tanto de mexicanos quanto de estrangeiros. A autora argumenta que o livro tem uma riqueza de documento da época porque evidencia e interpreta a visão que os autores possuem sobre o mexicano, sua história e sua arte, pretendendo dar uma visão geral e multidimensional do México a partir de uma perspectiva antropológica. “El arte es el hilo conductor que explica y refleja la serie de elementos que según la autora [Anita Brenner] constituye la vida y el ser del mexicano⁶⁴”. Segundo Azuela, no livro pode-se verificar a influência da antropologia de Franz Boas⁶⁵ e, principalmente, de Manuel Gamio⁶⁶. Gamio é considerado por vários estudiosos, incluindo Anita Brenner, o “pai da antropologia mexicana”. Ele e Brenner foram alunos de Franz Boas na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, entre os anos de 1927 e 1930. Apesar das afirmações de estudiosos como Azuela de que *Ídolos...* segue a teoria de Gamio, pretende-se interpretar essa fonte sem reiterar o discurso autorreferencial do livro e dos que o estudaram, ampliando a discussão sobre esse complexo material. Vale lembrar que o projeto de *Ídolos...* se estendeu entre os anos de 1923 e 1928, período em que as políticas públicas mexicanas, a educação, a arte, etc, passaram por inúmeras transformações. Nesse sentido, nos parece insuficiente analisar a complexidade de *Ídolos...* somente a partir da visão antropológica de Gamio.

Segundo um dos estudos mais mencionados sobre o período pós-revolucionário mexicano, a tese de Mariana Figarella, intitulada “Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario”⁶⁷, com o governo do general Álvaro Obregón⁶⁸ (1920-

⁶⁴A arte é um fio condutor que explica e reflete a série de elementos que segundo a autora [Anita Brenner] constituem a vida e o ser do mexicano. Ibidem, p. 70.

⁶⁵Franz Boas nasceu na Alemanha em 1858 e naturalizou-se estadunidense em 1887. É considerado um dos pioneiros da antropologia moderna.

⁶⁶Manuel Gamio foi um antropólogo mexicano nascido em 1883. Foi o criador da teoria indigenista, que será discutida nessa tese. A principal obra de Gamio, intitulada *Forjando Pátria. Pro nacionalismo*, escrita em 1916, integra os debates teóricos que coexistiram na tentativa de (re)construir o México no período pós-revolucionário.

⁶⁷FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

⁶⁸Álvaro Obregón foi um político mexicano nascido no ano de 1880. Foi presidente do México entre os anos de 1920 e 1924. Em 1928 candidatou-se novamente à presidência. Foi assassinado logo após vencer as eleições, em julho de 1928.

1924) se iniciou um período de relativa paz social no México, em contrapartida à violência que dominou durante todo o período revolucionário⁶⁹. O governo de Obregón priorizou legitimar seu regime ante as potências estrangeiras, principalmente os Estados Unidos. Desse modo, visou

borrar, ante los ojos extranjeros, su imagen de país bárbaro e incivilizado y, para obtener esto, la educación de las grandes masas populares establece como el camino más idóneo [...] El desastre de la guerra trae como consecuencia la desarticulación del país en lo social, moral y cultural, por lo que se piensa en la educación, el arte y la cultura como factores democráticos y homogeneizadores con base en un discurso profundamente nacionalista.⁷⁰

Por isso, pode-se afirmar tratar-se de um período de inúmeras transformações nas políticas públicas de modo geral. A década de 1920, além da mencionada relativa paz social, também foi um período de instabilidade no México, devido as tentativas de reconstruir o país nos campos político, econômico e social. Nas palavras de Serge Gruzinski,

La Revolución victoriosa renueva al personal político e igualmente transforma el clima social, artístico e intelectual de la ciudad. Con ella se introduce una ruptura análoga a la provocada en Europa por la primera Guerra Mundial, y la ciudad de México se abre a la tres décadas fundamentales de la modernidad y del siglo XX.⁷¹

Idolos..., dentre tantas transformações, se inseriu em um contexto em que a política da mestiçagem, idealizada por Vasconcelos, vinha sendo substituída pela política indigenista, ligada diretamente às discussões feitas por Gamio na primeira década do século XX. Acredita-se que isso ajude a entender

⁶⁹ Um dos marcos da história mexicana é a Constituição de 1917. O caráter social dessa Constituição é destacado por vários autores, como Fix-Zamudio e Salvador Valencia. Segundo Jorge Carpizo: “La fuente de nuestra actual Carta Magna es el movimiento social mexicano del siglo XX, donde las armas victoriosas impusieron un nuevo sistema de vida de acuerdo con la dignidad del hombre. Y de este movimiento social brotó nuestra Norma Fundamental, primera constitución que al epíteto de política agregó el de social, y se proyectó a la humanidad. El águila del Anáhuac extendió sus alas y su sombra cubrió cinco continentes”. José Carranza governava o México quando a Constituição de 1917 foi proclamada. Posteriormente, governaram o país os seguintes presidentes: Felipe Adolfo de la Huerta Marcor (1920), Álvaro Obregón Salido (1920-1924), Francisco Plutarco Elías Campuzano (1924-1928), Emilio Cándido Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), Abelardo Rodríguez Luján (1932-1934) e Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). FIX-ZAMUDIO, Hector; CARMONA, Salvador Valencia. *Derecho Constitucional Mexicano y Comparado*. Quarta Edición. Editorial Porrúa/UNAM, México, 2005. CARPIZO, Jorge. *La Constitución Mexicana de 1917*, Edición conmemorativa de la Constitución de 1917, UNAM, Coordinación de Humanidades, p. 15).

⁷⁰ apagar, frente aos olhos estrangeiros, a imagem de país bárbaro e incivilizado e, para obter isto, a educação das grandes massas populares se estabelece como a maneira mais adequada [...] O desastre da guerra traz, como consequência, o dismantelamento do país nos aspectos social, moral e cultural, pelo qual a educação, a arte e a cultura são consideradas como fatores democráticos e homogeneizadores baseados em um discurso profundamente nacionalista. FIGARELLA, Mariana. Op. cit., p. 33-34

⁷¹ A Revolução vitoriosa renova as pessoas políticas e igualmente transforma o clima social, artístico e intelectual da cidade. Com ela se introduz uma ruptura análoga à provocada na Europa pela Primeira Guerra Mundial e a Cidade do México abre-se às três décadas fundamentais da modernidade e do século XX. GRUZINSKI, S. *La Ciudad de México. Una Historia*. México: FCE, 2004, p. 31.

o fato de normalmente os estudos relacionarem *Ídolos...* à política indigenista. Contudo, muito da mestiçagem de Vasconcelos se faz visível no livro. Além disso, apesar de, em 1924, a mestiçagem ter saído da cena política oficial mexicana⁷², devido a renúncia de Vasconcelos do cargo de Secretário da Educação, em 1925 ocorreu o lançamento do livro “La Raza Cósmica”, principal obra defensora da mestiçagem, de autoria de Vasconcelos⁷³. Ou seja, a década de 1920 não pode ser vista de modo engessado, ligada à mestiçagem ou ao indigenismo, pois as duas teorias estavam presentes nesses anos.

Partindo desses apontamentos, nesse capítulo tem-se o objetivo de analisar o livro *Ídolos tras los altares* a partir dos diálogos que ocorriam no México sobre a questão indígena e cultural, destacando alguns sentidos evocados pelas imagens que compõem a obra.

2.2 Mestiçagem e indigenismo: concepções acerca do povo mexicano no início do século XX

Alguns estudos sobre *Ídolos...* defendem a ligação da obra com a teoria antropológica de Manuel Gamio, conforme mencionado. Azuela afirma que a teoria do relativismo cultural, de Boas, foi utilizada por Gamio, no México, para se contrapor a ideia evolucionista em voga naquele período. Defende, portanto, que Brenner se valeu, em *Ídolos...*, da teoria do relativismo cultural para pensar sobre a história e a vida do povo mexicano. Em vários momentos, de fato, pode-se perceber essa ligação. O próprio título do livro, segundo Azuela, teria sido escolhido por Brenner a partir da ideia de Gamio de sobreposição de culturas. Contudo, diferentemente do que costuma ser afirmado, por pesquisadores como Eduardo San José Vázquez⁷⁴ e a própria Azuela, a presente análise parte da ideia de que *Ídolos...* não se encaixa perfeitamente à teoria de Gamio. *Ídolos...*

⁷² Em 1924, devido a questões políticas, Vasconcelos entregou sua renúncia do cargo de Secretário da Educação ao então presidente Obregón. A partir desse momento, o projeto iniciado por ele, de produção e difusão das artes, passou por uma série de alterações.

⁷³ “La Raza Cósmica” é título de uma das principais obras de Vasconcelos, datada de 1925. Nele, Vasconcelos defende a teoria de que a fusão das quatro raças – amarela, branca, vermelha e negra – formaria a raça síntese, resultado da junção do melhor de cada uma das raças existentes até aquele momento. Vasconcelos denominou essa raça de “raza cósmica”. Por meio dessa obra, Vasconcelos discutiu a importância da mestiçagem. Essa teoria se chocava com a indigenista, defendida por Gamio, conforme será discutido mais adiante. VASCONCELOS, José. *The Cosmic Race. La Raza Cósmica*. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1997.

⁷⁴ SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo. *Ídolos tras los altares: la recuperación del México prehispánico y colonial en la obra de Anita Brenner*. p. 69-93. In: Tema y variaciones de literatura: México prehispánico y colonial: miradas contemporáneas. Nº 32, 2009.

transcende a teoria de Gamio, ligando-se, às vezes, à mestiçagem de Vasconcelos, à teoria boasiana ou ainda criando novas perspectivas. Isso sem mencionar o fato de que Gamio, em suas obras, muitas vezes deixou de lado a perspectiva do relativismo cultural, do qual ele se dizia defensor e propagador, desenvolvendo uma análise muito mais próxima do evolucionismo.

Várias correntes teóricas coexistiram no México no período pós-revolucionário. As principais eram o positivismo, as ideias ligadas ao “Ateneo de la Juventude”⁷⁵ e o indigenismo, criado por Gamio. Apesar de divergirem em muitos aspectos, em alguns pontos tais correntes se aproximavam, como no que se refere à importância da educação, ainda que não concordassem com os objetivos e métodos do processo. A doutrina positivista ganhou muita força, no México, a partir do governo ditatorial de Porfirio Díaz⁷⁶, quando se começou a enaltecer a grandiosidade dos indígenas antes da Conquista e a realçar a decadência em que se encontravam no século XX. Acreditava-se, então, que a educação poderia ser a propulsora de uma nova condição para a população indígena. Contudo, essa educação não visava o reconhecimento, muito menos a valorização da cultura indígena, e sim uma aculturação destes ao que era concebido, naquele momento, como a cultura moderna. O indígena, portanto, era rotulado como um entrave ao progresso da nação que se visava construir. Andres Medina, em artigo intitulado “Antropologia e Indigenismo. Los compromisos contradictorios de la ciência en México”⁷⁷, destaca a ação do governo de Díaz nessa busca por aculturar o indígena, afirmando o discurso por

⁷⁵ Em 1909, Vasconcelos, Alfonso Reyes e Pedro Henrique Ureña fundaram o “Ateneo de la Juventude”. Esse grupo criticava a filosofia oficial mexicana, determinada pelo governo ditatorial de Porfirio Díaz, o positivismo; taxando-a de extremamente sistemática. Desse modo, baseando-se em leituras consideradas inúteis pelos mexicanos que seguiam essa filosofia oficial, os membros do “Ateneo” passaram a seguir as ideias de teóricos como Platão - que se tornou a principal referência do grupo -, Kant, Schopenhauer e Nietzsche. Inicialmente, os integrantes do “Ateneo” diziam não desejar ocupar posições diretivas no país, o que não se manteve por muito tempo, afinal, poucos anos depois, Vasconcelos se tornaria reitor da Universidade Nacional e, posteriormente, Secretário da Educação. VARGAS, Rafael; URBIOLA, Xavier Guzmán. José Vasconcelos. Iconografia. México: FCE, 2010.

⁷⁶ Porfirio Díaz nasceu em Oaxaca em 1830. Governou de modo ditatorial o México entre os anos de 1884 e 1911, quando, por causa da Revolução de 1910, foi forçado a renunciar. A Revolução Mexicana teve início no ano de 1910, após, apesar de inúmeras críticas e movimentos de oposição, o ditador Porfirio Díaz se declarar presidente do México pela quinta vez. Desse modo, um dos objetivos da Revolução era acabar com a ditadura de Díaz. Além disso, visava-se realizar uma série de alterações no que diz respeito aos direitos da população, como a devolução de terras à indígenas e camponeses. Para saber mais sobre o processo revolucionário, leia: CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. À sombra da revolução mexicana. História contemporânea, 1909-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁷⁷ MEDINA, Andres. Op. cit.

parte do governo no sentido de destacar repetidamente a triste condição do indígena no século XX, em contraposição ao esplendor que existia antes da Conquista. Essa visibilidade/invisibilidade do indígena durante a ditadura de Díaz também é discutida na obra “Historia de la vida cotidiana en México”⁷⁸. Nesse livro, vários aspectos do cotidiano mexicano são abordados, desde a concepção de infância e lazer até a rotina do trabalho, horas de sono dos trabalhadores e o amanhecer nos grandes centros. Em um dos artigos, escrito por Alberto del Castillo Troncoso⁷⁹, ressalta-se o fato de, durante as comemorações do centenário de Independência do país, o governo ditatorial de Porfirio Díaz ter ordenado a prisão dos indígenas que perambulavam pelas ruas centrais da cidade. Ou seja, ao mesmo tempo em que se defendia, ao menos teoricamente, que o indígena era parte da cultura nacional, reconhecendo-o como integrante da nacionalidade mexicana, como afirma Medina, visava-se deixá-lo invisível socialmente, até o momento em que seus aspectos identitários não mais diferissem do que se esperava de um país moderno. É por esses motivos que se considera que começou a existir uma maior preocupação com a questão indigenista no país a partir da criação da antropologia mexicana, em que Manuel Gamio se destacou. Contudo, apesar de aumentar a visibilidade dos indígenas, a teoria antropológica de Gamio, possuía elementos no mínimo questionáveis.

2.2.1 O indigenismo de Manuel Gamio

Gamio encarou a Revolução de 1910 como a possibilidade de rever a situação em que se encontravam os indígenas mexicanos, de modo que, por meio da atuação do Estado, eles pudessem ser inseridos na cultura nacional – seguindo a ideia de *Forjar Pátria*. Pode-se dizer que em sua teoria antropológica destacam-se a abordagem integral, baseada no método boasiano; e a importância dada à escola rural⁸⁰. Entretanto, apesar de se aproximar de Boas quanto à integralidade, Gamio se aproximava dos positivistas em muitos

⁷⁸ REYES, Aurelio de los (coordinador). Historia de la vida cotidiana en México: tomo V: volumen 2: la imagen, espejo de la vida? México: El Colegio de México: Fondo de la Cultura Económica, 2006.

⁷⁹ TRONCOSO, Alberto del Castillo. Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo XX. In: REYES, Aurelio de los (coordinador). Historia de la vida cotidiana en México: tomo V: volumen 2: la imagen, espejo de la vida? México: El Colegio de México: Fondo de la Cultura Económica, 2006.

⁸⁰ Na década de 1920 foram criadas várias escolas agrícolas no México. Tais escolas serão melhor analisadas no quarto capítulo.

sentidos. Segundo Guillermo Castillo Ramírez⁸¹, da teoria boasiana, Gamio se utilizou da crítica à perspectiva mecânica e acumulativa do progresso, o questionamento das concepções de superioridade racial de uma sociedade em relação a outra e a necessidade de se investigar os diversos grupos humanos a partir de diferentes perspectivas: etnográfica, arqueológica, linguística e histórica – denominado por ele de investigação integral. Entretanto, apesar de o próprio Gamio declarar que se baseava nesse método de análise, em “Forjando Patria. Pro nacionalismo”⁸², publicado em 1916, ele rompeu com cada um desses pontos ao realizar sua análise. Nas primeiras páginas dessa obra, por exemplo, Gamio analisou os países que, segundo ele, possuíam uma nacionalidade definida e integrada: Alemanha, França e Japão. A partir dessa afirmação inicial já se percebe um afastamento do relativismo cultural proposto por Boas, o qual defende que cada povo possui um determinado tipo de cultura, que somente pode ser entendida a partir de seus padrões, contexto, organização, etc. Gamio, por sua vez, utilizou um modelo externo para julgar os aspectos culturais, organizacionais, sociais de modo geral, dos diversos povos indígenas, rompendo, desse modo, com a essência do pensamento de Boas. Segundo Gamio, esses três países – Alemanha, França e Japão – formavam nações por possuírem três características básicas: unicidade étnica, convergência de manifestações culturais e equilíbrio econômico. A partir desse modelo estrangeiro, Gamio defendeu a criação dessas condições para que o México também se tornasse uma nação. Esse processo, contudo, seria marcado pela aculturação do indígena, tendo como um dos pontos centrais a busca pela unicidade étnica.⁸³

pues bien sabido es que la población indígena se presenta hoy como lo estaba en la Conquista, dividida en agrupaciones más o menos numerosas, que si constituyen pequeñas patrias por el lazo común de

⁸¹ RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Imaginarios de pueblos indígenas y nación a fines del México revolucionario. Forjando Patria: génesis del ideario del indigenismo del siglo XX. Margen nº 70 octubre de 2013.

⁸² GAMIO, Manuel. Forjando Patria. Pro nacionalismo. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

⁸³ Gamio não foi o primeiro pensador mexicano a trabalhar com a ideia de “fusão de raças” (expressão de uso comum em seus escritos). Justo Sierra já tinha discutido esses termos ao final do século XIX, e Andrés Molina, na década de 1900. Segundo Guillermo Castillo Ramirez, Gamio muito provavelmente teve contato com os programas defendidos por Sierra e Molina ao estudar na “Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, entre os anos 1899 e 1903. Aqui não será aprofundada, contudo, a discussão sobre Sierra e Molina”, apesar de sua proximidade com Gamio. Para saber mais sobre o pensamento de Sierra e Molina, leia o artigo: RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario. Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de unidad. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Vol. 59, nº 221, 2014.

la raza, el idioma y la cultura, en cambio por sus mutuas rivalidades y recíproca indiferencia, hicieron más fácil su conquista durante el siglo XVI y causaron su estancamiento cultural en la época de la Colonia y en nuestros días.⁸⁴

Nesse ponto, percebe-se a contradição no pensamento de Gamio: apesar de reconhecer que os grupos indígenas formavam entre si pequenas pátrias, ele defendeu a necessidade de se formar uma nova pátria no México, desconsiderando totalmente essa formação inicial. Ou seja, apesar desse reconhecimento, Gamio novamente aplicou um modelo de organização externo à cultura indígena para julgar essa mesma cultura. Isso fez com que os indígenas fossem taxados de atrasados quando comparados ao outro, no caso, o europeu. Nesse sentido, Guillermo questiona

Sin embargo, lo que quedó en cuestión, y fue poco abordado por Gamio, fue ¿por qué ésta era la mejor y única vía para México? Junto a esta interrogante surgen las diatribas de ¿por qué fueron las prácticas socioculturales (lengua, producción material e intelectual, etc.) de origen europeo y carácter moderno las que tendrían que predominar y socializarse en todos los habitantes del país? ¿Por qué debían eliminarse la mayoría de las prácticas, saberes y tradiciones indígenas, salvo sus manifestaciones artísticas?⁸⁵

Em nova classificação, Gamio separou a população indígena em dois grupos: um grupo, completamente desconhecido pelo europeu; e outro grupo, em que houve a fusão da raça indígena à raça europeia. Concluiu afirmando que a existência de grupos desconhecidos pelos europeus formava um crime imperdoável à nação mexicana, uma vez que esse desconhecimento impossibilitava a incorporação desses grupos à população nacional. Nessa classificação, rotulou Yucatán como um tipo de pequena pátria com população mesclada que possuía conceito nacionalista próprio e que deveria, portanto, servir de exemplo para as demais localidades. Nas palavras de Gamio, “en lo que es territorio yucateco, la raza indígena conquistada y la española invasora, han llegado a mezclarse más armónica y profusamente que en ninguna otra

⁸⁴ como é compreendido que a população indígena se apresenta hoje como estava na Conquista, dividida em agrupações, mais ou menos numerosas, que se constituem em pequenas pátrias pelo vínculo comum da raça, o idioma e a cultura, por sua vez, suas mútuas rivalidades e recíprocas indiferenças, facilitaram sua conquista durante o século XVI e causaram sua estagnação cultural na época da Colônia e nos nossos dias. GAMIO, Manuel. Op. cit., p. 14.

⁸⁵ No entanto, o que permaneceu em questão, e foi pouco abordado por Gamio, foi o porquê esta era a melhor e única via para o México? Juntamente a esta interrogação, surgiram às críticas violentas do por que as práticas socioculturais (linguagem, produção material e intelectual, etc.) de origem europeia e caráter moderno teriam que predominar e socializar em todos os habitantes do país? Por que deveria se eliminar a maioria das práticas, conhecimentos e tradições indígenas, com exceção de suas manifestações artísticas? RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Imaginarios de pueblos. Op. cit., p. 196.

región de la República”⁸⁶. A partir dessa perspectiva, Gamio defendeu a obrigatoriedade do governo mexicano conhecer tais grupos, para, a partir disso, gerar sua incorporação.

Por medio de la Antropología se caracterizan la naturaleza abstracta y la física de los hombres y de los pueblos y se deducen los medios apropiados para facilitarles un desarrollo evolutivo normal.⁸⁷

Novamente percebe-se uma contradição em relação à teoria de Boas, visto que Gamio não somente se utilizou de modelos externos para julgar uma cultura, como seguiu a teoria do desenvolvimento evolutivo. Nota-se, então, que Gamio uniu certos aspectos do evolucionismo a certos aspectos do boasianismo: ao mesmo tempo em que utilizou padrões e modelos externos a uma cultura, defendeu a busca por uma compreensão integral dos povos indígenas, ao afirmar, por exemplo, que

La única manera de llegar a conocer a las familias indígenas en su tipo físico, su civilización y su idioma, consiste en investigar con criterio antropológico sus antecedentes precoloniales y coloniales y sus características contemporáneas⁸⁸.

Para possibilitar esse conhecimento, Gamio criou um critério antropológico a ser seguido pelo governo mexicano, baseado em quatro aspectos: quantitativo, qualitativo, cronológico e físico-biológico. Para justificar essa abordagem, fez referência a obra “The Mind of Primitive Man”, de Franz Boas, especificamente ao capítulo intitulado “Racial Prejudices”, enfatizando a crítica de Boas a ideias que defendiam uma inferioridade inata de determinados grupos humanos, defendendo, como Boas, que essas diferenças entre grupos se davam a partir de condições históricas, biológicas, geográficas, educacionais, etc, que poderiam desaparecer a partir de mudanças em suas condições. Contudo, diferentemente de Boas, Gamio voltou a criar uma concepção evolutiva entre esses diferentes grupos humanos, rotulando os indígenas mexicanos como atrasados em relação aos europeus.

⁸⁶ no que é território Yucateco, a raça indígena conquistada e a espanhola invasora, chegaram a mesclar-se mais harmônica e profusamente do que em nenhuma outra região da República. GAMIO, Manuel. Op. cit, p. 19.

⁸⁷Por meio da Antropologia se caracterizam a natureza abstrata e física dos homens e dos povos e se deduzem os meios adequados para facilitar-lhes um desenvolvimento evolutivo normal. Ibidem, p. 23.

⁸⁸A única maneira de chegar a conhecer as famílias indígenas em seu tipo físico, sua civilização e seu idioma, consiste em investigar com critério antropológico seus antecedentes pré-coloniais e coloniais e suas características contemporâneas. Ibidem, p. 24.

Sucede que determinados antecedentes históricos, y especialísimas condiciones sociales, biológicas, geográficas, etc., etc., del medio en que vive [refere-se aos indígenas] lo han hecho hasta hoy inepto para recibir y asimilar la cultura de origen europeo. Si mejoran su alimentación, su indumentaria, su educación y sus esparcimientos, el indio abrazará la cultura contemporánea al igual que el individuo de cualquier otra raza.⁸⁹

Percebe-se, nesse fragmento, que o “progresso” do branco era encarado por Gamio como o objetivo que deveria ser almejado, ignorando as especificidades das culturas indígenas. Mas, afinal, o que é “progresso”? Para Gamio, seria gerar melhores condições materiais de existência, concepção totalmente voltada aos padrões europeus. Em artigo para a primeira edição da revista *Mexican Folkways*⁹⁰, de junho/julho de 1925, Gamio escreveu sobre, de acordo com sua visão, a necessidade de os especialistas, homens cultos em geral e os governantes, conhecerem o *folklore* mexicano para, a partir dele, tirar conclusões acertadas que servissem para elaborar regras de governo. Isso seria mais necessário, na sua acepção, em países como o México, em que a maioria da população – indígena e mestiça – estaria em etapas culturais mais ou menos primitivas. Esse conhecimento, para Gamio, serviria para elaborar meios educativos que possibilitariam a integração desses povos ao pensamento moderno, o que não significaria que houvesse o desejo de se retirar dos indígenas suas características típicas, com destaque para a arte. Contudo, haveria a necessidade de agir com esses povos, para que eles saíssem “de una etapa de obscurantismo, de miséria orgânica y de malestar general a otra de conocimiento y de bienestar intelectual y material”⁹¹. É possível perceber, no discurso de Gamio, um posicionamento que hierarquiza as culturas mexicana e europeia, de modo divergente do relativismo cultural que dizia defender.

Essa relação entre indígenas e europeus, suas especificidades, semelhanças e diferenças, fez com que coexistissem, no México, ao menos duas

⁸⁹ Acontece que determinados antecedentes históricos, e específicas condições sociais, biológicas, geográficas, etc., etc., do ambiente em que vivem [refere-se aos indígenas] o tornaram incapaz de receber e assimilar a cultura de origem europeia. Se melhoram sua alimentação, roupas, educação e lazer, o indígena abraçará a cultura contemporânea bem como o indivíduo de qualquer outra raça. GAMIO, Manuel. Op. cit, p. 38.

⁹⁰ *Mexican Folkways* foi uma revista de arte produzida no México durante os anos de 1925 e 1937, idealizada e criada por Frances Toor. Tina participou ativamente de muitas edições da revista, inclusive fazendo parte de seu corpo editorial, conforme analisaremos no segundo capítulo.

⁹¹ de uma etapa de obscurantismo, de miséria orgânica e de mal estar geral a outra de conhecimento e bem-estar intelectual e material. GAMIO, Manuel. El aspecto Utilitario del Folklore. *Mexican Folkways*. Jun/jul 1925, p. 9-10.

perspectivas em relação aos indígenas: uma que os via como entraves ao desenvolvimento do país, de acordo com o que o grupo intelectual esperava naquele contexto de (re)construção nacional; e outra que as via como superiores aos europeus, tanto em aspecto físico como intelectual. Nesse campo, para Guillermo, Gamio destoava, por não defender, ao menos em teoria, a inferioridade/superioridade dos indígenas em relação aos europeus. Segundo Gamio, os indígenas tinham a mesma possibilidade de desenvolvimento que os europeus. O problema, a nosso ver, é o que Gamio encarava como desenvolvimento, pois sua visão se baseava em padrões externos, europeus, para julgar uma cultura que nunca se organizou a partir das mesmas bases. Gamio utilizou inúmeras vezes a expressão “imposição de uma civilização”, o que, novamente, aproxima sua teoria da concepção de evolução cultural. Tal concepção fica evidente em determinadas afirmações, como a que segue.

Para incorporar al indio no pretendamos «europeizarlo» de golpe; por el contrario, «indianicémonos» nosotros un tanto, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible. Naturalmente que no debe exagerarse a un extremo ridículo el acercamiento al índio.⁹²

O fato de Gamio utilizar a expressão “extremo ridículo” para se referir a uma hipotética aproximação “exagerada” ao modo de vida indígena, novamente permite perceber a forma pejorativa com que via essa cultura. Interessante, também, o quanto não há uma mínima identificação com a cultura indígena: o indígena é visto e tratado sempre como “o outro”. Nessa perspectiva, o indígena somente seria capaz de se desenvolver a partir de uma transformação forçada, vinda de fora, que geraria um processo de “branqueamento”.

el mestizaje, más que como una idealizada y equitativa dinámica de intercambio entre grupos de diferentes orígenes y tradiciones histórico-políticas, habrá que leerlo también como la imposición, por parte del Estado y de ciertas élites intelectuales de ascendencia y formación pro occidental y vinculadas al régimen en turno, de un proceso de abrupto cambio sociocultural que no fue liderado (ni ideado y probablemente tampoco deseado ni apropiado) por los diversos grupos indígenas. Fue un proyecto diseñado por una minoría (de clases acomodadas, con orígenes europeos y escolaridad universitaria), pero destinado a ser

⁹² Para incorporar o índio, não pretendemos “europeizá-lo” de uma só vez; pelo contrário, “indianicemonos” a nós, um pouco, para apresentar, já diluída com a sua, nossa civilização, que então não se encontrará exótica, cruel, amarga e incompreensível. Naturalmente, não se deve exagerar a um extremo ridículo essa aproximação com o indígena. GAMIO, Manuel. Op.Cit. p. 178.

llevado a cabo sobre una gran mayoría indígena rural y sin el consentimiento de esta última.⁹³

A educação, portanto, foi percebida, nessa corrente indigenista de Gamio, como um meio capaz de fazer com que os indígenas se desenvolvessem de acordo com os padrões europeus de progresso e desenvolvimento. A educação seria pensada de acordo com os padrões europeus e aplicada aos indígenas. Percebe-se, desse modo, que essa preocupação com os indígenas, defendendo sua “inserção social”, negou muito de sua cultura. Apesar de reconhecer as diferenças entre indígenas e europeus, assim como as diferenças internas de cada um desses grupos, Gamio repetidas vezes se referiu as culturas indígenas de modo totalmente contraditório: ao mesmo tempo em que destacava a vitalidade e iguais condições intelectuais, afirmava que os indígenas eram tímidos e sem grandes aspirações; qualificando muito mais suas características físicas do que seu potencial intelectual e psíquico. Ao contrário do pensamento boasiano, por exemplo, Gamio afirmou que as populações indígenas estavam atrasadas cerca de quatrocentos anos em relação aos europeus. Ou seja, ele não somente usou de modelos externos para julgar a cultura indígena, como quantificou esse “atraso”, a partir, novamente, dos ideais e padrões europeus, numa implícita, porém clara, postura evolucionista⁹⁴. Pode-se dizer, portanto, que a leitura que Gamio fez da teoria de Boas foi marcadamente seletiva. Poderíamos questionar, contudo, se há leituras não seletivas. Nesse caso, porém, a seleção fez com que a essência da teoria boasiana fosse ignorada em inúmeras situações. Por isso, trata-se de uma leitura seletiva e parcial.

Gamio utiliza, no capítulo intitulado “Nuestra Cultura Intelectual”, o conceito de “Cultura intermediária”, afirmando ser essa a base da cultura

⁹³ a mestiçagem, mais do que um intercâmbio idealizado e com uma justa dinâmica entre grupos de diferentes origens e tradições histórico-políticas, também deverá ser lida como uma imposição, por parte do Estado e de certas elites intelectuais, de descendência e formação pró-ocidentais e ligadas ao regime, de um processo de grande mudança sociocultural, que não foi liderada (nem planejada e provavelmente nem desejada e nem apropriada) pelos diversos grupos indígenas. Foi um projeto desenhado por uma minoria (de classes acomodadas, com origens europeias e escolaridade universitária), mas destinado a ser realizado em uma grande maioria indígena rural e sem o consentimento desta última. RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Integración... Op. cit p. 194.

⁹⁴ Na teoria de Vasconcelos, que discutiremos no tópico a seguir, nota-se dois momentos em que também aparecem, de maneira implícita, uma postura evolucionista, mesmo assim, elas são diferentes do posicionamento de Gamio. O primeiro caso diz respeito ao momento em que houve a cristianização dos povos indígenas, que gerou, na concepção de Vasconcelos, avanço. O segundo momento ocorre quando Vasconcelos vê com bons olhos a possibilidade de as características da raça branca predominarem na formação da “raça cósmica”, mesmo assim, tal predomínio deveria ocorrer a partir de escolhas livres, e não a partir de imposições, muito presentes na análise de Gamio. VASCONCELOS, José. Op.Cit.

nacional que estava por surgir, por possuir uma população etnicamente homogênea. Nesse ponto, Guillermo questiona:

Para Gamio, ¿qué era valorado como positivo y merecía ser recogido de las prácticas y civilización de los grupos étnicos? Sólo ciertas cuestiones del arte autóctono prehispánico y de la producción de expresiones culturales artístico artesanales de los grupos indígenas. Prácticamente nada más [...] Las manifestaciones de esta “cultura intermedia –que ni es la indígena, ni tampoco la hispano occidental–” eran: la música del pueblo; las estatuillas de barro y cera o las vasijas típicamente decoradas; las decoraciones en la industria de la laca, de la loza y en la indumentaria y otros objetos; así como ciertas obra literarias, arquitectónicas.⁹⁵

Gamio começou a trabalhar com essa concepção de cultura formada a partir da união de aspectos culturais indígenas e europeus ao criar o conceito de “obra artística de continuação”, que definiu como algo criado a partir de incorporação evolutiva (novamente a ideia de evolução), ocorrida a partir da Conquista, em que a arte pré-hispânica se fundiu harmonicamente a arte europeia. Além dessa, Gamio criou outras classificações: obra artística pré-hispânica, estrangeira, por incorporação sistemática e por reaparição ou cópia.⁹⁶ Gamio defendeu que ao final do período colonial, a fusão entre a arte indígena e europeia ocorria de maneira tão harmônica que as obras criadas eram compreendidas pelos dois grupos. Contudo, ressaltou que tal processo se rompeu no século XIX, a partir do momento em que ideias artísticas europeias começaram a ser transpostas para o México, produzindo uma arte que, a seu ver, era uma mera imitação da produção europeia.

En síntesis, México no produce obra de arte legítimo, porque el legítimo tendría que ser el propio, el nacional, el que reflejara intensificados y embellecidos los goces, las penas, la vida, el alma del pueblo, y esto no sucederá mientras que, quienes están encargados de formarlo -

⁹⁵ Para Gamio, o que era valorizado como positivo e merecia ser coletado das práticas e civilizações dos grupos étnicos? Somente certas questões da arte autóctone pré-hispânica e de produção de expressões culturais artísticas artesanais dos grupos indígenas. Praticamente nada mais [...] As manifestações desta “cultura intermediária” – que não é indígena, nem tampouco hispânico ocidental – eram: a música do povo, as estátuas de argila e cera ou os vasos tipicamente decorados; as decorações na indústria de louça e nos vestuários e em outros objetos; bem como certas obras literárias e arquitetônicas. RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Integración..., Op. Cit., p. 189.

⁹⁶ Nessa concepção, “obra por incorporação sistemática” seria tudo aquilo que os indígenas guardavam e produziam da arte pré-hispânica, modificadas pelos europeus, ao mesmo tempo em que a “classe média” guardava e produzia elementos da arte europeia, reformulados pelos indígenas. A aristocracia, por sua vez, nos dizeres de Gamio, alegava ser isenta dessa contaminação, mantendo a arte europeia pura, como busca de “distinção”. Gamio concluiu afirmando que “Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”. GAMIO, Manuel. Op. Cit.

pintores, escultores, músicos, literatos -, caminen por sendas divergentes y alienten criterios exclusivos.⁹⁷

Gamio passou, portanto, a encarar o elemento nacional como aquilo que ao menos se referisse ao elemento indígena. Nesse sentido, Gamio entendeu a Revolução de 1910 como algo que de fato transformaria essa postura de imitação artística que predominou, a seu ver, na cultura mexicana desde a Independência.

2.2.2 A mestiçagem de Vasconcelos

Um dos principais conceitos criados por José Vasconcelos é o de “raça cósmica”, apresentado em sua obra “La Raza Cósmica”⁹⁸, publicado pela primeira vez em 1925⁹⁹. Também discutindo a questão cultural, mas em outra perspectiva, Vasconcelos defendeu que as raças do mundo tenderiam a fundir-se, mesclar-se cada vez mais, até formar um novo tipo humano, a “raça cósmica”¹⁰⁰. Diferente da teoria de Gamio, que, como mencionado, se aproximou do evolucionismo em muitos aspectos, a raça cósmica de Vasconcelos seria o resultado da união de todas as raças, e não de uma hierarquização dessas. Esse é um dos maiores destaques da concepção de Vasconcelos: propor algo igualitário em um momento em que se destacava, no campo científico, o darwinismo, e sua adaptação ao terreno social, o darwinismo social. No prólogo da edição bilíngue do livro “La Raza Cósmica” destaca-se esse ideal de igualdade de Vasconcelos em um período marcado pela desigualdade. Nesse escrito, datado do pós-segunda guerra mundial, menciona-se, inclusive, órgãos como a Unesco e os diálogos que eles tentavam promover em prol dessa igualdade, mencionando períodos e situações em que as chamadas raças de cor e mestiças foram rechaçadas socialmente.

⁹⁷ Em síntese, o México não produz obra de arte legítima, porque o legítimo teria que ser o próprio, o nacional, o que reflete intensificados e embelecidos as alegrias, as dores, a vida, a alma das pessoas, e isso não acontecerá enquanto aqueles que são responsáveis por formá-los - pintores, escultores, músicos, literários - caminharem em trajetórias divergentes e encorajarem critérios exclusivos. Ibidem, p. 92.

⁹⁸ VASCONCELOS, José. Op. cit.

⁹⁹ A teoria criada por Vasconcelos tem ligação com o “arielismo”, corrente ideológica latino americana do início do século XX, que se baseia na obra “Ariel”, do uruguaio José Enrique Rodó.

¹⁰⁰ Interessante pensar nesse termo, “raça cósmica”. Trata-se de algo que vai muito além do aspecto nacional. É universal. Isso tem ligação inclusive com o fato de, quando a mestiçagem de Vasconcelos foi substituída pelo indigenismo, ter ocorrido também uma passagem do aspecto universal ao nacional nas artes produzidas no México, especialmente nas pinturas murais.

Seguindo a concepção de Vasconcelos, o aspecto educacional seria o fomentador de uma melhoria econômica, que colaboraria para possibilitar a igualdade entre os grupos, ao contrário da visão de Gamio, para quem o desenvolvimento de condições materiais de existência era um fim e não um meio. Vasconcelos destacou que, no México, a mestiçagem total das raças não aconteceu devido a exclusão dos espanhóis após o processo de Independência. O autor explicou esse processo de mestiçagem defendendo a existência do que denominou de quatro troncos: negro, amarelo, vermelho e branco. Segundo Prado, nos anos 1920 passou-se a considerar, no discurso oficial, “el mestizaje como el rasgo dominante de la nación. Esto no implica la afirmación de la ausencia de prejuicio o discriminación. Al contrario, ese discurso de inclusión camuflaba aún más las distintas formas de dominación”.¹⁰¹ Na concepção de Vasconcelos, o branco, a partir do momento em que invadiu o restante do mundo, serviu como ponte entre todas as raças.

El blanco há puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y Morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado.¹⁰²

Novamente tem-se o aspecto material como meio que possibilitaria algo, no caso, a formação da raça cósmica. Para essa função de “ponte”, Vasconcelos não destacou os europeus como um todo, e sim dois grupos em específico: os ingleses e os espanhóis. Em sua visão, os latinos dominaram as melhores regiões e os ingleses ficaram com as demais, sem imaginar que, tempos depois, os ingleses dominariam a maioria das terras e grupos que até então eram humildes e pacíficos formariam a maior república do século XX. Na concepção de Vasconcelos, o desmembramento da América em várias repúblicas após o processo de independência foi a maior derrota que ocorreu para o povo americano, ou melhor, para o povo latino americano, pois fez com que cada uma

¹⁰¹ A mestiçagem como o traço dominante da nação. Isso não significa ausência de discriminação. Ao contrário, esse discurso de inclusão camuflava ainda mais as diferentes formas de dominação. PRADO, Maria Ligia Coelho. Identidades Latinoamericanas. In: MORA, Enrique Ayala. Historia General de América Latina. Los proyectos nacionales latino-americanos: sus instrumentos y articulación: 1870-1930. Volumen VII. Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 613.

¹⁰² O branco colocou o mundo em uma situação em que todos os tipos e todas as culturas possam se fundir. A civilização conquistada pelos brancos, organizada em nossa época, colocou as bases materiais e morais para a união de todos os homens em uma quinta raça universal, fruto das anteriores e superação de todo o passado. VASCONCELOS, Op.cit., p. 49.

dessas repúblicas se voltasse para si mesma, ignorando as demais, colaborando, em sua visão, para o fortalecimento do povo saxão. Vasconcelos, desse modo, sempre viu o continente americano como algo único, que se fortaleceria se agisse de modo a englobar os diferentes grupos. Nesse sentido, insistiu em dizer, por exemplo, que a própria mestiçagem não se completou pelo fato de, após a independência, os espanhóis terem sido rechaçados. Para ele, portanto, a América somente seria grande se, e somente se, houvesse essa integração completa. “Lo cual no impede que seamos distintos cada vez que sea necesario, pero sin apartarnos de la más alta misión común”.¹⁰³ Interessante pensar que Vasconcelos, sem utilizar um termo como “sobrevivência”¹⁰⁴, trabalhou com essa concepção, uma vez que defendeu que a civilização se forma a partir de uma série de elementos que se transmitem e se combinam desde os começos da História. É nesse sentido que Vasconcelos criticou a ideia de que o patriotismo mexicano ou qualquer outro patriotismo tenha se formado a partir da independência. Essa visão parte da ideia de uma ruptura abrupta no desenrolar da história de um povo, como se tudo aquilo que o marcou até aquele momento virasse outra coisa a partir dos gritos de independência. Diferentemente disso, e inclusive ligado à concepção de Brenner em *Idolos...*, Vasconcelos trabalhou com essas inúmeras dimensões da cultura de um povo, muito mais focado nos seus emaranhados do que numa abordagem cronológica.

Buscando explicar a fragmentação do continente americano em várias pequenas pátrias após a independência, Vasconcelos citou as condições geográficas prejudiciais, mas destacou a questão da incorporação do elemento indígena. Nesse caso, sua visão se afastou completamente da forma como Gamio encarou esse processo. Para Vasconcelos, as teorias que defendiam que os indígenas não se fundiram ao europeu eram visões mais superficiais do que reais. Segundo ele, mesmo os indígenas tidos como “mais puros”, já estavam latinizados, como estava latinizado o próprio ambiente americano. Novamente, então, Vasconcelos retomou a ideia de que os elementos se misturam e criam

¹⁰³ Isso não nos impede de sermos diferentes sempre que necessário, mas sem se afastar da mais alta missão comum. Ibidem, p. 51.

¹⁰⁴ Entende-se o conceito de “sobrevivência” a partir da concepção warburguiana, que rompe com o modelo natural dos ciclos de vida e morte, propondo um modelo cultural da história, um modelo fantasmal, definido por sua irreflexão e inconsistência no tempo. DIDI-HUBERMAN. A Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

nova realidade. Nesse caso em específico, a atuação dos europeus, que ele denominou de brancos, gerou um novo período, de fusão e mescla dos povos.

El índio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. También el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus Hermanos de las otras castas, y se confundirá y se perfeccionará en cada una de las variedades superiores de la especie, en cada una de las modalidades que tornan múltiple la revelación y más poderoso el génio.¹⁰⁵

Diferentemente da concepção de Gamio, para Vasconcelos, o indígena entraria na cultura moderna sem precisar da “ajuda” do europeu. Na verdade, nesse momento o indígena já não seria mais puramente indígena, como o europeu não seria puramente europeu. Interessante também que, para Vasconcelos, ocorreu uma real mistura dos elementos que até então caracterizavam cada um desses povos individualmente, e não algo unilateral como defendeu Gamio. Nesse sentido, Vasconcelos viu o indígena e se percebeu enquanto aquele que existia a partir da fusão das culturas indígena e europeia, diferentemente de Gamio, que sempre percebeu o indígena como o outro, não se identificando com os indígenas em momento algum. Por criticar a fragmentação americana pós-independência, Vasconcelos acreditou ser de bom tom esclarecer que tal posicionamento não significava que ele era contrário à independência. Em sua visão, era necessário que o processo de independência ocorresse, pois não dava para continuar “dependendo de un cetro que de tropiezo en tropiezo y de descalabro en bochorno había ido bajando hasta caer en las manos sin honra de un Fernando VII”¹⁰⁶. Sua crítica recaía, portanto, sobre a fragmentação e não sobre a independência propriamente dita. Para ele, foi uma desgraça a unidade territorial não ter sido mantida, seguindo o exemplo dos vizinhos do norte. Mesmo assim, Vasconcelos destacava que, apesar desses vizinhos terem entendido a importância e mantido sua unidade, eles cometeram o pecado de destruir a raça indígena, enquanto os demais americanos a assimilaram, criando esperanças de “una misión sin precedente en la Historia

¹⁰⁵ O indígena não tem outra porta para o futuro que a porta da cultura moderna, nem outro caminho que não seja o caminho que já foi liberado da civilização latina. Também o branco terá que abandonar seu orgulho, e buscará progresso e redenção mais tarde na alma dos irmãos de outras castas, que se confundirá e se aperfeiçoará em cada uma das variedades superiores da espécie, em cada uma das modalidades que tornam múltiplas a revelação e mais poderoso o génio. VASCONCELOS, José. Op.cit, p. 56.

¹⁰⁶ dependendo de um cedro que de tropeços em tropeços e de constrangimentos e vergonha, caíram nas mãos sem honra de Fernando VII. Ibidem, p. 57.

[...]. Comienza a advertirse este mandato de la Historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el índio y con el negro”¹⁰⁷. Para Vasconcelos, portanto, a colonização espanhola criou mestiçagem. Nesse momento, as visões de Vasconcelos e Gamio eram totalmente antagônicas: enquanto Vasconcelos defendia que houve a integração dos indígenas desde o período colonial, Gamio defendia que os indígenas foram excluídos durante a colonização e permaneceram excluídos no século XX, principalmente no que diz respeito às leis e aos seus direitos, inclusive defendendo que os Estados Unidos deveriam ser referência quanto à forma correta de se lidar com os indígenas, apesar de terem uma mínima porcentagem indígena entre sua população. Vasconcelos, por sua vez, via essa minoria indígena entre a população dos Estados Unidos da América como resultado da dizimação da qual foram alvos. Ou seja, enquanto um enaltecia as ações dos Estados Unidos, o outro fazia severas críticas a esse país. Segundo Prado, o próprio termo “América Latina” foi criado e gradativamente aceito até se consolidar nesse processo de construção das identidades nacionais.

En el siglo XIX, se establecieron las premisas básicas sobre las que se esgrimieron distintos argumentos – utilizados hasta nuestros días – en los que se sostenían posturas a favor o en contra de los Estados Unidos. Para el primero grupo – a favor – el país del norte era un modelo a seguir, por su progreso material, indicativo de los “pueblos civilizados”, su estabilidad política y la iniciativa y determinación de sus habitantes. [...] En el otro extremo, se encontraban aquellos que veían la América Inglesa con temor y aprehensión. [...] Las críticas a Estados Unidos iban acompañadas de una reflexión acerca de la necesidad de unión de América Latina y la valorización de las particularidades del pasado hispánico [...].¹⁰⁸

Para Vasconcelos, o fato de a colonização espanhola ter gerado mestiçagem era o diferencial que faria com que as ações desse novo tipo humano cumprissem o seu dever de constituir a raça cósmica, diferentemente

¹⁰⁷ uma missão sem precedente na História [...]. Começa a se advertir este mandato da História, nessa abundância de amor, que permitiu aos espanhóis criar uma raça nova com o indígena e com o negro. Ibidem, p. 57.

¹⁰⁸ No século XIX, se estabeleceram as premissas básicas sobre as quais diferentes argumentos – utilizados até hoje em dia – sustentavam posturas a favor ou contra os Estados Unidos. Para o primeiro grupo – a favor – o país do norte era um modelo a se seguir, por seu progresso material, indicativo dos “povos civilizados”, sua estabilidade política e a iniciativa e determinação de seus habitantes. [...] No outro extremo, se encontravam aqueles que viam a América Inglesa com temor e apreensão. [...] As críticas aos Estados Unidos eram acompanhadas de uma reflexão acerca da necessidade de união da América Latina e a valorização das particularidades do passado hispânico [...]. PRADO, Maria Lígia Coelho. Identidades Latinoamericanas. In: MORA, Enrique Ayala. Historia General de América Latina. Los proyectos nacionales latino-americanos: sus instrumentos y articulación: 1870-1930. Volumen VII. Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 604-5.

dos outros povos que se projetaram na história em outros momentos, sem conseguir se manter enquanto povos dominantes, justamente pela homogeneidade de suas raças. Desse modo, os Estados Unidos formariam o ultimo império composto por uma raça homogênea, que Vasconcelos denominou de “império final del poderio blanco”¹⁰⁹. O próximo império a se projetar, de acordo com sua teoria, seria caracterizado por essa raça síntese, formada a partir do melhor de cada um dos quatro troncos, sendo, por isso, capaz de “verdadera fraternidad y de visión realmente universal”¹¹⁰. Percebe-se, portanto, que a raça branca não seria excluída na formação da raça cósmica. Para Vasconcelos, os próprios brancos, descontentes com a busca desenfreada por bens materiais e injustiça social que eles próprios criaram, acabariam por procurar ajuda junto às demais raças. Interessante, também, que essa mescla não ocorreria por simples proximidade ou falta de melhor opção, resultaria de livre escolha, em que o motivo espiritual se destacaria quando comparado aos aspectos físicos. Esse motivo espiritual integraria o terceiro estado social, na teoria de Vasconcelos. Os três estados seriam: material ou guerreiro; intelectual ou político; espiritual ou estético. A passagem de um estado para outro marcaria a gradativa libertação do estágio da necessidade para “las normas superiores del sentimiento y de la fantasia”¹¹¹. Nessa acepção, o primeiro estágio se caracterizaria somente pelo material, em que os diferentes povos se uniriam ou entrariam em conflito, de acordo com as conveniências e necessidades. Nesse estágio até ocorreriam mesclas de raças, mas elas seriam realizadas a partir de imposições ligadas ao aspecto material. O segundo estágio seria o reino da razão,¹¹² em que se aproveitaria das vantagens conquistadas por meio da força, corrigindo seus erros. “Las fronteras se definen en tratados y las costumbres se organizan conforme a las leyes derivadas de las conveniencias reciprocas y la lógica”¹¹³. As mesclas, como no estágio anterior, até ocorreriam, mas seguindo rigores das normas sociais. Para Vasconcelos, a característica desse segundo estágio seria a fórmula, portanto, haveria constantes freios aos sentimentos.

¹⁰⁹ império final do poder branco. VASCONCELOS, José. Op. Cit., p. 60.

¹¹⁰ verdadeira fraternidade e de visão realmente universal. Ibidem, p. 60.

¹¹¹ as normas superiores do sentimento e da fantasia. Ibidem, p. 68.

¹¹² Nas palavras de Vasconcelos, há razão também no primeiro estado, mas uma razão débil, por ser realizada a partir da força.

¹¹³ As fronteiras se definem em tratados e os costumes se organizam conforme as leis derivadas das conveniências recíprocas e da lógica. VASCONCELOS, José. Op.cit., p. 68.

“Regla, norma y tirania, tal es la ley del segundo período en que estamos presos y del cual es menester salir”¹¹⁴. O terceiro estágio, por sua vez, se basearia na sensibilidade. No lugar de normas e regras, haveria constante inspiração.

Y no se buscará el mérito de una acción en su resultado inmediato y palpable, como ocurre en el primer período; ni tampoco se atenderá a que se adapte a determinadas reglas de razón pura: el mismo imperativo ético será sobrejudado, y más allá del bien y del mal, en el mundo del pathos estético, sólo importará que de lacto, por ser bello, produzca dicha”.¹¹⁵

Esse terceiro estágio seria alcançado pela “raça cósmica”, cuja existência se tornaria possível a partir do desenvolvimento da educação e do bem-estar social, que fariam com que as uniões ocorressem, nas palavras de Vasconcelos, por simpatia. A seleção das espécies que continuariam a existir se daria, então, a partir do gosto, que, para o autor, é muito mais eficaz do que a brutal seleção evolucionista. Tal seleção predominava, em sua visão, de certo modo, no primeiro e segundo estágio, como uma ilusão do grupo dominante tentando justificar seu domínio. “La misma ciencia oficial es en cada época un reflejo de esa soberbia de la raza dominante”¹¹⁶, afinal, todo “imperialismo necesita de una filosofía que lo justifique”¹¹⁷. Interessante que Vasconcelos pensava nos diferenciais dessa “raça cósmica” como algo em potência e não como algo dado ou consolidado. Note-se, contudo, que esse aspecto da teoria de Vasconcelos também segue um caráter evolutivo, ao defender a passagem por diferentes estágios, dos mais simples aos mais evoluídos. Além disso, há um caráter utópico, pois aquilo que Vasconcelos visualizou como “raça cósmica” seria o estágio mais sofisticado, baseado na sensibilidade e na estética. Percebe-se, desse modo, que as visões de Gamio e Vasconcelos sobre os indígenas mexicanos se afastam em inúmeras perspectivas, apesar de ambas se pautarem numa ideia de progressão (uma teleologia), indicando uma necessidade de se passar por diferentes etapas até que se chegue a um “fim” desejado. *Idolos...*, nesse meio, às vezes se aproxima da teoria de Gamio, às

¹¹⁴ Regra, norma e tirania, esa é a lei do segundo período em que estamos presos e do qual precisamos sair. Ibidem, p. 69.

¹¹⁵ E não se buscará o mérito de uma ação em seu resultado imediato e palpável, como ocorre no primeiro período; nem tampouco se atenderá a que se adapte a determinadas regras da razão pura: o mesmo imperativo ético será ultrapassado, e mais além do bem e do mal, no mundo do páthos estético, somente importará que de fato, por ser belo, seja dito. Ibidem, p. 69.

¹¹⁶ A mesma ciência oficial é em cada época um reflexo desse orgulho da raça dominante. Ibidem, p. 73.

¹¹⁷ imperialismo necesita de uma filosofia que o justifique. Ibidem, p. 73.

vezes da teoria de Vasconcelos, às vezes de nenhuma delas, conforme analisaremos a seguir.

2.3 Estrutura de *Idolos tras los altares*

Estruturalmente, o livro de Anita Brenner divide-se em três partes, a partir de uma abordagem cronológica: México pré-hispânico, colonial e moderno. Em cada uma das partes a autora mescla crônicas populares, resultados de sua observação, descobertas e suas próprias lembranças. Na introdução, Brenner apresenta a metodologia escolhida, esclarecendo se tratar de um livro que parte de uma perspectiva antropológica, não sendo, portanto, nem um livro de crítica nem de história da arte¹¹⁸. Nesse sentido, a teoria de Boas, do relativismo cultural, se faz presente na obra como um todo. O fato de o livro ser, ao mesmo tempo, resultado de análises antropológicas com visões pessoais, contendo trechos de conversas, lendas e contos populares, já faz com que o caráter pessoal e encantado de seus produtores – Anita e Tina, especialmente – se tornem evidentes.

De modo geral, na primeira parte, que trata do México pré-hispânico, Brenner mistura elementos artísticos com lendas e descrições de paisagens, destacando as tradições dos diferentes grupos humanos. “De acuerdo con Brenner esas características siguieron vivas entre los indígenas, se fundieron con las nuevas formas traídas del viejo continente y se encarnaron sobre todo en el arte popular”.¹¹⁹ Essa parte do livro contém quatro capítulos: o primeiro, intitulado “El mesías mexicano”, se baseia em uma profecia popular para tratar, ao mesmo tempo, da singularidade e diversidade do México. O segundo capítulo, “Los sembradores de pirâmides”, aborda a ligação entre arte e religião no que Brenner denominou de civilização do novo mundo. De acordo com a perspectiva de Brenner, nesse novo mundo, a arte se desenvolveu à sombra da religião. O terceiro capítulo, “Los redentores blancos”, trata da chegada de Cortés e seu contato com Moctezuma e a cidade de Tenochtitlán. O quarto e último capítulo,

¹¹⁸ Vale destacar, contudo, que os poucos estudos sobre *Idolos...* entendem tal obra como um livro de arte.

¹¹⁹ De acordo com Brenner essas características seguiram vivas entre os indígenas, se fundiram com as novas formas trazidas do antigo continente e se incorporaram principalmente na arte popular. AZUELA, A. *Idolos tras los altares, piedra angular del renacimiento mexicano*. In: HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. *Visión de una época* (Vision of an age). España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006, p. 79.

“Churrigueresco”, foca na conquista do novo mundo, abordando desde a divisão da terra em *encomiendas* até a exploração da mão de obra.

Na segunda parte, sobre o período colonial, Brenner caracteriza a personalidade dos indígenas e dos espanhóis. Segundo Azuela, a narração de Brenner sobre a colonização se assemelha à visão que Diego Rivera construiu nas paredes do Palácio Nacional.

La conquista marca el principio del sincretismo, el mestizaje y la superposición de culturas, en las que sigue viva la religión indígena con sus ídolos ocultos tras los altares, que burlan la imposición de las creencias cristianas. Cuando describe las guerras de independencia, Anita senala que en siglo se perdió en el terreno cultural mucha de la originalidad que se había alcanzado durante la colonia, porque se afranceso el gusto de las elites.¹²⁰

Brenner finaliza essa parte do livro destacando a arte popular, ao defender que somente nela se mantiveram as tradições artísticas indígenas, criando uma mestiçagem cultural. Essa parte do livro possui seis capítulos – do capítulo cinco ao capítulo dez. O capítulo cinco, “Tierra, petate, carne”, narra uma conversa que Brenner teve com um vendedor na cidade do México. O capítulo seguinte, o sexto, “La Virgen Morena”, trata das características dos indígenas e dos espanhóis, destacando as ligações de cada um deles com os motivos religiosos. O sétimo capítulo, “Los milagros pintados”, aborda a própria noção de milagre e o costume mexicano de pintar esses milagres. O oitavo capítulo, “La reforma de la providencia”, trata desde as pinturas que dominam as ruas no México, até a ancestralidade do *pulque*¹²¹ e a presença das *pulquerias*¹²². O capítulo nove, “Posada, el profeta”, trata do ilustrador de corridos¹²³, José Guadalupe Posada, trazendo algumas informações biográficas

¹²⁰ A conquista marca o início do sincretismo, a mestiçagem e a sobreposição de culturas, nas quais a religião indígena continua com seus ídolos escondidos atrás dos altares, que enganam a imposição das crenças cristãs. Quando descreve as guerras de independência, Anita ressalta que, no campo cultural, grande parte da originalidade que havia sido alcançada durante a colônia foi perdida no século, porque se afrancesou o gosto das elites. Ibidem, p. 83.

¹²¹ Trata-se de uma bebida tradicional mexicana, produzida desde o período pre-hispânico, feita a partir do agave.

¹²² *Pulquerias* são estabelecimentos comerciais especializados na venda do *pulque*.

¹²³ *Corrido* é uma narrativa popular mexicana desenvolvida em forma de versos que pode ser cantada. Os temas variam desde a história do país até eventos políticos e cotidianos. Na revista *Forma*, corrido foi definido como: “Canción característica del pueblo mexicano, compuesta por él mismo. Casi siempre consta de innumerables estrofas octosílabas, rimadas o asonantadas, que relatan sucesos de interés colectivo, inspirados en desgracias o injusticias sociales. Glosan a veces al héroe o al bandido. A menudo son el recordatorio de acontecimientos que sacuden el espíritu popular. La música no es siempre de una melodía melancólica. Y consta, por lo regular, de dos partes. Estas se repiten alternativamente hasta apurar las estrofas del poema. La melodía, es, pues, “corrida”. De ahí la designación de esta palpitante y personalísima canción mexicana. Los cantores populares repiten las canciones acompañadas de guitarra, y mantienen el

e características de sua arte. “Alumbramiento” é o título do décimo e último capítulo da segunda parte do livro. Nele, Brenner trata da Revolução Mexicana, começando por afirmar que “La Revolución en el sur se llama Zapata [...] en el norte, Villa¹²⁴”.

Na terceira parte, que mais nos interessa, Brenner aborda o período revolucionário, por defender a ligação entre a revolução e o que chamou de Renascimento Cultural. Essa parte contém oito capítulos – do décimo primeiro ao décimo oitavo – organizados, na maioria das vezes, a partir do nome dos artistas muralistas mexicanos. O capítulo onze, “Recuento”, dentre outros elementos, trata da noção de pátria e das teorias antropológicas de Manuel Gamio, destacando o regresso dos valores artísticos e espirituais indígenas. “El Sindicato de pintores y escultores” é o título do capítulo doze, que trata da organização desse sindicato e da importância de sua atuação nesse contexto de (re)construção das políticas públicas mexicanas e da luta pela valorização e direito a arte. Os próximos cinco capítulos – do capítulo treze ao dezessete – destacam os principais pintores muralistas, respectivamente, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Francisco Goitia e Jean Charlot. No último capítulo, “Revolución e Renacimiento”, Brenner finaliza sua análise defendendo a riqueza das artes e da cultura mexicana.

Quando *Idolos...* foi publicado pela primeira vez, no ano de 1929, a revista *Mexican Folkways* publicou um artigo sobre o livro e a perspectiva de Brenner. Nele, Brenner foi chamada de Vasari¹²⁵ da moderna escola mexicana, destacando sua postura crítica e sua visão, baseada em compreensão social.¹²⁶ O autor do texto, não identificado, afirma que a interpretação que Brenner

interés público de la misma manera que los rapsodas o los antiguos juglares”. Canção característica do povo mexicano, composta por ele mesmo. Quase sempre consta de inúmeras estrofes octossílabas rimadas ou assonantadas, que relatam sucessos de interesses coletivo, inspirados em desgraças ou injustiças sociais. Parodiavam, às vezes, o herói ou o bandido. Muitas vezes, é a lembrança do evento que agita o espírito popular. A música não é sempre uma melodia melancólica. Geralmente consiste em duas partes. Estas se repetem alternadamente até que as estrofes do poema sejam aceleradas. A melodia é, portanto, “corrida”. Daí a designação desta música mexicana palpitante e muito pessoal. Os cantores populares repetem as músicas acompanhadas de violão e mantêm o interesse público da mesma forma que as rapsódias ou os antigos trovadores. Corrido de la Revolución, *Forma*, vol 1, núm 5, p. 43.

¹²⁴ A Revolução, no sul, se chama Zapata [...] no norte, Villa. BRENNER, A. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983, p. 225.

¹²⁵ Giorgio Vasari publicou, no ano de 1550, o livro “Vida dos artistas”, considerado a obra inaugural da História da Arte. No livro, Vasari escreveu sobre a vida e obra dos principais artistas do Renascimento italiano, contando uma série de anedotas.

¹²⁶ Idols Behind Altars. *Mexican Folkways*, v. 5 nº 4, 1929, s/p.

realizou sobre o México tem a arte como ponto central. A arte, para Brenner, tem uma dimensão ampla: trata-se da própria vida mexicana. Brenner trabalha, portanto, com a concepção de vida/arte mexicanas como instâncias não possíveis de serem separadas. O artigo fez duas críticas à *Idolos...*: uma por não concordar com o fato de Brenner ter escrito mais páginas sobre Goitia do que sobre o “majestoso Diego Rivera”, o que, contudo, tem total relação com o fato de ela entender, e os próprios artistas mencionarem tal ponto em determinados momentos, conforme veremos, que o trabalho desenvolvido nos murais tratava-se de algo muito mais voltado para o coletivo do que para o individual; em que, mais do que fama e assinaturas, visava-se produzir algo público. Desse modo, abordar artistas menos conhecidos, como Goitia, tem total sentido. Vale lembrar que a primeira edição do livro foi publicada nos Estados Unidos, onde Rivera já era muito conhecido. A segunda crítica diz respeito às inconsistências que o autor afirma que *Idolos...* possui, ao escolher, por exemplo, a *vacilada*¹²⁷ como um dos principais símbolos indígenas, sendo que a *vacilada* é marcadamente mestiça. Esse ponto, contudo, pode ser utilizado para validar nosso argumento de que *Idolos...* parte de uma visão muito mais ampla da vida/história mexicana do que defendiam autores como Gamio e Vasconcelos. Brenner, obviamente, sabia que a *vacilada* era mestiça, mas a escolheu para simbolizar o indígena, uma vez que esta carregava, e ainda carrega, o elemento indígena, que sobreviveu mesclando-se ao espanhol. Ao invés de separações engessadas, tem-se fluidez. De acordo com o artigo da revista,

At bottom she is vitally interested in the reemergence of the Indian culture. She is quite aware of the psychological, aesthetic and social differences between Indian and mestizo, between dark skin, and White; but she does not clearly disentangle them. Perhaps Brenner, to sustain her preoccupation with Indian reemergence should have chosen the “petate” rather than the “vacilada” as her dominant symbol. Yet instinctively she has been wise in her inconsistency.¹²⁸

¹²⁷ A *vacilada* é uma máscara mestiça na qual se fundem aspectos indígenas e espanhóis, de modo a não ser possível distinguir se o seu gesto é de alegria ou de dor. Desse modo, a *vacilada* liga-se a escolha, pois, para o mexicano, é possível que uma mesma ideia seja interpretada a partir de diferentes perspectivas. BRENNER, A. Op. Cit.

¹²⁸ No fundo ela é vitalmente interessada no ressurgimento da cultura indígena. Ela é bastante consciente das diferenças psicológicas, estéticas e sociais entre índio e mestiço, entre pele escura e branca; mas ela não os separa claramente. Talvez Brenner, para sustentar a sua preocupação com o ressurgimento indígena devesse ter escolhido o “petate” ao invés da “vacilada” como seu símbolo dominante. No entanto, instintivamente, ela tem sido sábia em sua inconsistência. *Idols Behind Altars. Mexican Folkways*, v. 5 nº 4, 1929, s/p.

O que aqui foi denominado de inconsistência, em nossa interpretação é o diferencial do olhar de Brenner: tratar um elemento marcadamente mestiço, a *vacilada*, como aquele que torna presente o elemento indígena, ou, dito de outro modo, a permanência da presença indígena apesar de: apesar da conquista, apesar da tentativa de imposição cultural, apesar do choque cultural.

Antelo, ao discutir a ação do artista contemporâneo, que consiste em falar e calar ao mesmo tempo, afirma que quando estamos diante de uma imagem, estamos, também, diante de um tempo. Agamben, segundo Antelo, resgata a “noción de imagen como phantasmata, un hiato o vacío temporal que define, en última instancia, los movimientos de la historia como creaciones de una sobrenaturaleza”¹²⁹. Nesse ponto, Antelo menciona a vida/morte, a glória e a ironia dos mexicanos.

El abuso que los mexicanos hacían de la muerte nos sitúa ante un abismo. Un abismo al que sin duda seguiremos acercándonos siempre, atraídos por el horror, pero de momento quiero apartarme de él y no considerar más que la gloria, que era lo único que los mexicanos perseguían. Los mexicanos no perecían en su propio abismo. En rigor podría decirse que a la llegada de Cortés, México se hundió, pero eso sólo llegó a suceder un día. México vivió hasta el final ebrio de gloria. Pero no como en nuestros días: entonces una verdadera tragedia y un sentimiento de ironía aparecían fuertemente mezclados. Para un mexicano la gloria no estaba relegada, como para nosotros, no era una cosa aparte de la vida cotidiana. No era ni ostentosa ni superficial. Muchos de nosotros vemos en la gloria algo superfluo, una futilidad. Un mexicano vivía poseído por ella del mismo modo que poseemos piernas (sin más historias), era algo que no se discutía y de donde provenía ese sentimiento de profunda ironía respecto a la vida humana (e incluso respecto a los dioses). La gloria era la única medida: estaba por encima de cualquier otra posibilidad y además hacía girar todo en torno a ella [...].¹³⁰

A potência mexicana sendo mencionada a partir de diferentes perspectivas. Na revista, o artigo ainda ressaltou a importância dos vários

¹²⁹ Noção de imagem como phantasmata, um hiato ou vazio temporal que define, em última instância, os movimentos da história como criações de uma “sobrenaturaleza”. ANTELO, Raul. El tiempo de una imagen: el tempo-com. Cuadernos de Literatura. Vol. XIX n.º38. Julio-diciembre 2015, p. 384.

¹³⁰ O abuso que os mexicanos fizeram da morte nos coloca diante de um abismo. Um abismo ao que sem dúvida seguiremos nos aproximando sempre, atraídos pelo horror, porém agora quero me afastar dele e não considerar mais do que a glória, que era a única que os mexicanos perseguiam. Os mexicanos não pereciam em seu próprio abismo. De fato, pode-se dizer que com a chegada de Cortés, México se afundou, mas isso só aconteceu um dia. México viveu até o fim cheio de glória. Não como em nossos dias: então uma verdadeira tragédia e um sentimento de ironia apareceram fortemente mesclados. Para um mexicano, a glória não estava relegada, não era uma coisa aparte da vida cotidiana. Não era ostentosa nem superficial. Muitos de nós vemos na glória algo supérfluo, uma futilidade. Um mexicano vivia possuído por ela do mesmo modo que possuímos pernas (sem mais histórias), era algo que não se discutia e de onde vinha esse sentimento de profunda ironia à respeito da vida humana (incluindo o respeito aos deuses). A glória era a única medida: estava acima de qualquer outra possibilidade, fazendo tudo girar em torno dela [...]. Ibidem.

registros sobre o trabalho dos pintores e a criação do Sindicato de Pintores e Escultores apresentados em *Idolos...*, os quais o mundo algum dia ainda irá agradecer. “Yet all in this book is a glorious record of a glorious decade in the history of the world’s great painting”.¹³¹ Concordamos com o artigo de *Mexican Folkways* no que diz respeito ao interesse de Brenner pelo renascimento da cultura indígena. Contudo, divergimos quanto a forma de entender esse renascimento. Mais do que início, fim e reinício, entendemos o renascimento cultural criado por Brenner a partir de uma concepção warburguiana, baseada na noção de *Nachleben* – sobrevivência. Didi-Huberman, analisando esse conceito de Warburg, afirma que essa forma sobrevivente não sobrevive triunfalmente à morte de seus concorrentes. “Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva””¹³².

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos [...] Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal da história.¹³³

Na visão warburguiana, “toda cultura é essencialmente processo de transmissão e de *Nachleben* – criação e revolução atuam, em geral, “polarizando” os dados fornecidos pela tradição, até chegar, em certos casos, à sua total inversão semântica”¹³⁴.

José Emílio Burucúa, em “Repercussões de Aby Warburg na América Latina”¹³⁵, afirma que, provavelmente, o nome de Warburg foi mencionado pela primeira vez na América Latina no ano de 1955, por meio do livro “Literatura Europea y Edad Media Latina”, do alemão Ernst Curtius. No que diz respeito às

¹³¹ Tudo neste livro é um registro glorioso de uma década gloriosa na história da grande pintura do mundo. *Idols Behind Altars*. Ibidem.

¹³² DIDI-HUBERMAN. A Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 65.

¹³³ Ibidem, p. 25.

¹³⁴ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 186-7.

¹³⁵ BURUCUA, José Emílio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina. *Concinnitas*, V. 2, nº. 21, dezembro de 2012.

pesquisas relativas ao México, Burúcia destaca os estudos de Fausto Ramírez e Dame Yates sobre as pinturas murais, os quais, a partir da perspectiva warbuguiana, defenderam ligações entre as obras dos muralistas mexicanos “e a antiga tradição hermética, retomada e fortalecida no Renascimento europeu, levada ao seu acme por Giordano Bruno”¹³⁶. Mencionando os estudos de Peter Krieger sobre as contribuições de Warburg para a análise histórica, especialmente do contexto latino-americano, Burucúa afirma que

Krieger pontuou várias coisas importantes: primo, Warburg não nos legou um método escrito, mas um modo de exploração aberta dos sentidos e poderes das imagens; secundo, Warburg abraçou em suas pesquisas o universo mais completo possível de documentos visuais, desde as obras de arte canonizadas, produto de ‘uma densificação estética’ para dizê-lo nas palavras de Peter, até as imagens mais comuns e triviais da vida cotidiana: libelos ilustrados, estampilhas, fotos jornalísticas, pois em todos eles nossa personagem buscou descobrir as vias possíveis de comunicação visual que se constroem nos horizontes culturais das sociedades e civilizações; tertio, desde os anos 90 do século XIX, Warburg situou seus objetos de estudo nos entrecruzamentos de códigos visuais [...]; quarto e fundamental, ainda em suas etapas mais problemáticas e até pessoalmente desgarradoras, a perspectiva que Warburg teve da história se manteve racionalista sem cair por isso num otimismo ingênuo do progresso da humanidade¹³⁷.

Ao invés de inconsistências e estágios, teríamos, portanto, sobrevivências. É desse modo que as páginas de *Idolos...* serão analisadas.

2.3.1 Primeira parte: México pré-hispânico, aproximações e distanciamentos das teorias de Gamio e Vasconcelos

O primeiro capítulo de *Idolos...* intitula-se *El Mesías mexicano*. Brenner o inicia apresentando uma antiga profecia popular que prega que os antigos direitos dos ancestrais voltarão a existir quando o templo maior dos astecas aparecer novamente na praça principal da cidade de Tenochtitlán¹³⁸. Ocorre que, em 1926, em meio a uma obra no Palácio Nacional, um facsimel de um templo asteca foi encontrado. A profecia, de certo modo, se efetivou. A menção a essa profecia já cria uma ideia da forma como Brenner trabalha com a história mexicana. Ressaltando a singularidade do país, ela destaca as diferentes condições geográficas, econômicas e de gênero, dentre outras, que

¹³⁶ Ibidem, 262.

¹³⁷ Ibidem, p. 268-9.

¹³⁸ Tenochtitlán era a capital do Império Asteca. Localizava-se onde atualmente fica a Cidade do México.

caracterizam o México, afirmando tratar-se de um país que não teria necessidade de ser decifrado historicamente, pois explica a si mesmo não enquanto uma nação em desenvolvimento, mas como uma imagem. Uma imagem que possui temas dominantes, e “formas y valores en permanentes y variadas relaciones”.¹³⁹ Um país, portanto, em que tudo se mescla, em contínuos desdobramentos e que se vê, se explica e se projeta enquanto imagem.

A noção de movimento se faz presente no capítulo como um todo. O interessante é que Brenner trabalha com o movimento e o repouso ao mesmo tempo, como se a vida se movimentasse eternamente, mas sempre se mantivesse a mesma – próxima à concepção de sobrevivência. Aqui, a ideia de renascimento e a importância da morte para o povo mexicano já são mencionadas, o que inclusive faz ligação com a profecia da eterna morte e retorno do messias.¹⁴⁰ A isso se acrescenta que essa profecia defende que o messias sempre é acompanhado de desastres, que vão desde terremotos a revoluções. Por isso, sempre que se pensa em alterações, vêm à mente do povo mexicano o medo do desastre, que ocorre a cada novo fechamento de ciclo, o qual, ao contrário do que se pode pensar, não é concebido cronologicamente, e sim nessa concepção de renascimento. Brenner conta que, nos dias que antecederam a Revolução de 1910,

Recuerdo haberme visto izada en medio de una multitud para mirar el resplandor de un cometa en el cielo, y a la mujer que me cargaba decir: “Eso anuncia guerra, muerte, miseria, hambre y enfermedad”. Días más tarde llovieron cenizas venidas de un lejano volcán, durante un día y una noche. La gente decía: “Va a llover sangre”.¹⁴¹

Esse trecho comprova a característica do livro de misturar contos populares, profecias e lembranças de Brenner, conforme mencionado. Além disso, nota-se que, apesar de ser organizado cronologicamente, essa primeira parte, que trata do período pré-hispânico, faz referência à Revolução de 1910.

¹³⁹ formas e valores en permanentes e variadas relações. BRENNER, A. Op. cit., p. 11.

¹⁴⁰ *Quetzalcóatl*, a Serpente Emplumada, por exemplo, é, na mitologia mexicana, “agua, el viento del sur, réptil, pájaro, plantas, médico, maestro, astrónomo, sacerdote, y una persona ordinaria, aunque sabia” que, depois de ensinar, dentre outras coisas, a agricultura aos homens, partiu em um bote prometendo regressar. “Se le consideraba eternamente presente en la forma del viento y la serpiente, como sacerdote y en toda persona ordinaria pero sabia”. Ibidem, p. 48.

¹⁴¹ Lembro-me de estar sendo carregada no meio de uma multidão e olhar para o esplendor de um cometa no céu e a mulher que me carregava dizer: “Isso anuncia guerra, morte, miséria, fome e enfermidade”. Dias depois, choveram cinzas vindas de um vulcão distante, durante um dia e uma noite. A gente dizia: “Vai chover sangue”. BRENNER, A. Op. Cit., p. 16.

Constantemente misturam-se os momentos da história do México, sendo a Revolução e o período pós-revolucionário os maiores marcos de discussão. Desse modo, a organização cronológica, primeira característica que se nota no livro, não é engessada, sendo, também, muito mais voltada para a ideia de constantes renascimentos do que de linearidade. Nas palavras de Brenner, o México

es una película de historia humana que puede verse de atrás para adelante, aunque con frecuencia es difícil saber quién es el selvaje. Si Nueva York es un despliegue de razas, México acuna todas las edades. Se viaja de la capital a la sierra y de un salto se viaja a 1850 y 1972 y 1500, y de allí a los años neolíticos sin fecha. E incluso en la capital puedes ver, si observas con atención, los días de tu abuela y cosas feudales y medievales, vislumbres de la antigua conducta Cristiana y rostros arcaicos; y también la presencias materiales de la belleza de cada época¹⁴².

Brenner trabalha com a concepção de morte e renascimento como algo orgânico ao pensamento do mexicano. Para ela, tal preocupação “surge como una motivación en el arte desde de la Conquista, sobrevive durante todo el período colonial y reaparece una y otra vez hoy en día”.¹⁴³ Essa constância e sobrevivência se comprovariam, na sua visão, perante a existência de um dia dos mortos, por exemplo, que, apesar de ter sido oficializado pelos cristãos, existia desde muito antes entre os mexicanos. Essa *presença* constante, essa sobreposição de culturas e tempos, é discutida por Antonio Guerreiro, autor que analisa a concepção warburguiana como uma história da arte que se volta não para o que se altera, e sim para o que permanece, “sob a forma de uma energia viva da memória social, inculcada na fórmula de *páthos*”¹⁴⁴. Entende-se *páthos* como uma fórmula de intensidade do passado que permanece, voltado não para uma memória consciente e sim para aquilo que “se esquece”, ligada à concepção nietzschiana do eterno retorno e da necessidade de esquecimento. Para

¹⁴² É um filme de história humana que pode ser visto de trás para frente, embora muitas vezes, é difícil saber quem é o selvagem. Se Nova York é uma dispersão das raças, o México cunha todas as idades. Se viajar da capital a serra, com um salto se viaja a 1850 e 1972 e 1500, e de lá para os anos neolíticos sem data. E, inclusive na capital pode ver, se você observar com atenção, os dias de sua avó e coisas feudais e medievais, vislumbres da antiga conduta cristã e rostos arcaicos; e também as presenças materiais da beleza de cada época. BRENNER, Anita. Your Mexican Holiday. In: HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. Visión de una época (Vision of an age). España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006. p. 19.

¹⁴³ surge como uma motivação na arte desde a Conquista, sobrevive durante todo o período colonial e reaparece uma e outra vez hoje em dia. BRENNER, A. Op. Cit., p. 18.

¹⁴⁴ GUERREIRO, A. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. 2012, p. 04. Disponível em http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html.

Warburg, portanto, a imagem é um híbrido, de matéria e de forma, de criação e de performance, singularidade inaugural e repetição.

A ligação do mexicano com a morte é, na realidade, para Brenner, uma preocupação com a paixão pela vida. Paixão que os artistas tentavam transformar em imagens. Nesse momento, Brenner, além de realçar a presença das caveiras nas artes e na própria vida mexicana, destaca, também, a presença das mãos, como “el símbolo del artista para significar lo creativo”.¹⁴⁵ A menção à mão é recorrente, tanto na narrativa quanto nas fotografias produzidas para o livro e, também, nas fotografias posteriores de Tina. A primeira imagem de *Idolos...*, inclusive, trata-se de uma fotografia das mãos do oleiro Amado Guzmán (Figura 2).¹⁴⁶

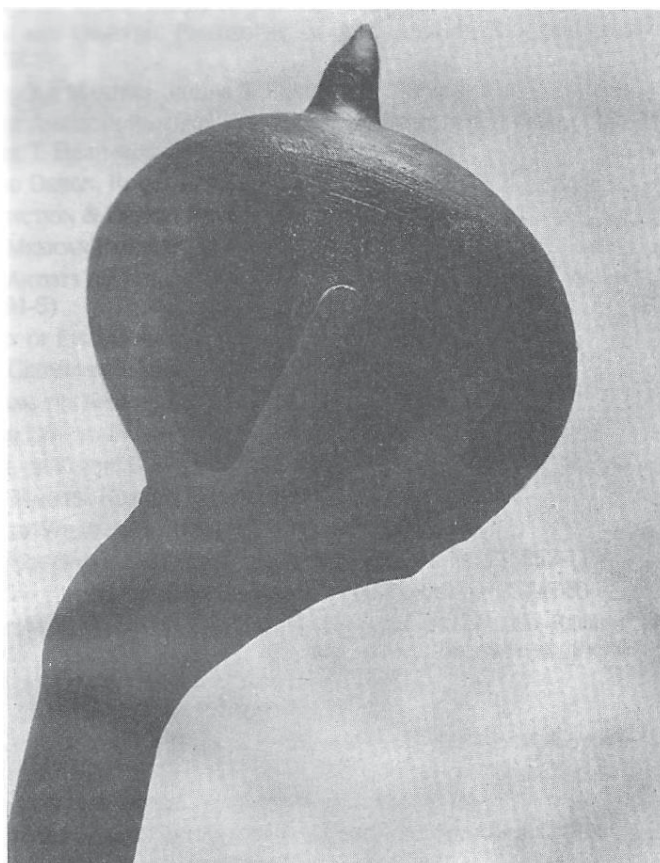


Figura 2 – “Mano del alfarero Amado Guzmán de Tonalá, Jalisco” - Edward Weston. Brenner, 1983, s/p.

¹⁴⁵ o símbolo do artista para significar o criativo. BRENNER, A. Op. Cit., p. 25.

¹⁴⁶ Essa fotografia é a única que possui assinatura em *Idolos...*, sendo de autoria de Weston. Contudo, a presença das mãos é marcante em fotografias produzidas por Tina, durante e após esse projeto.

Brenner, ao caracterizar os indígenas, destaca o papel das mãos, ao dizer que eles sempre as mantiveram ocupadas, dando vida ao barro e a pedra. O trabalho de dar vida ao barro e a pedra é ressaltado nas imagens que compõem a primeira parte de *Ídolos...* Das vinte e cinco imagens que a compõem, vinte são fotografias. Das fotografias, nove são de esculturas de terracota, madeira e pedra. Dessas nove fotografias de esculturas, quatro remetem ao período pré-hispânico (Figura 3), duas ao período colonial (Figura 4), inclusive por meio da presença de imagens de esculturas criadas pelos indígenas a partir de certos elementos estéticos europeus, seguindo a classificação de Gamio; e duas ao moderno (Figura 5). Uma das fotografias de escultura não é datada (Figura 6).



Figura 3 – Fotografias de esculturas do período pré-hispânico. Brenner, 1983, s/p



Figura 4 – Fotografias de esculturas do período colonial. Brenner, 1983, s/p.

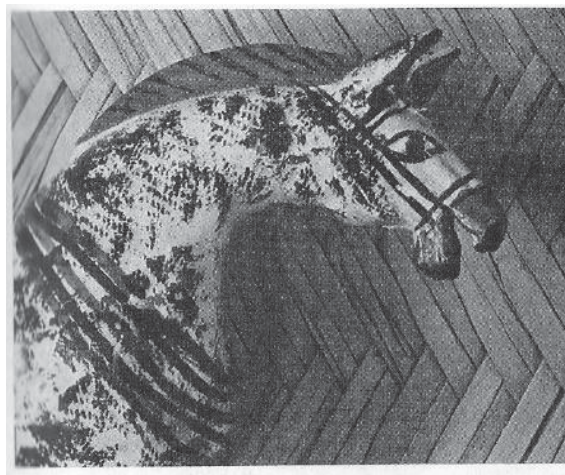


Figura 5 – Fotografias de esculturas do período moderno. Brenner, 1983, s/p.



Figura 6 - Fotografia de escultura não datada. Brenner, 1983, s/p.

Carl Einstein, analisando as esculturas negras, afirma que, na arte, houve um período de confusão entre o pictórico e o plástico que culminou com a derrota da escultura, a qual “precisou, para conservar ao menos o estado emocional do criador e comunicá-lo ao espectador, recorrer a meios inteiramente impressionistas e pictóricos [...] o arranjo consistia em ter um criador no ápice de sua afetividade diante de um espectador no auge da emoção”¹⁴⁷. A obra seria, portanto, em sua visão, uma transmissora de emoções psicológicas, um “objeto de diálogo entre duas pessoas”¹⁴⁸. Essa característica se daria, inclusive, pelo fato de a arte negra ser determinada pela religião. O aspecto emotivo, assim como o destaque dos elementos religiosos, é marcante nas fotografias que compõem *Idolos...* Nessas fotografias, principalmente na Figura 6, o aspecto tridimensional foi destacado. Uma imagem frontal, ao contrário, “escamoteia quase todo volume aos olhos do espectador e concentra toda força expressiva em apenas um dos lados do trabalho”¹⁴⁹.

Segundo Brenner, as características individuais dos indígenas e europeus foram remodeladas e fundidas no mestiço. Para ela, o mestiço era apaixonado pela beleza e iniciador de algo totalmente próprio. “Los cuatrocientos años transcurridos desde la Conquista han sido testigos de la disminución

¹⁴⁷ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* (escultura negra). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 36. Tradução Fernando Scheibe e Inês de Araújo.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 45.

progresiva de la influencia directriz de los blancos, quienes abandonaron el país, murieron, o penetraron al mestizaje”.¹⁵⁰ Nesse sentido, contudo, Brenner se aproxima muito mais do discurso defendido por Vasconcelos do que da teoria de Gamio. Enquanto Gamio defendia que as artes mexicanas se tornaram vazias, justamente por simplesmente transportarem algo europeu, afastado de sua realidade, Brenner defendia o oposto, dizendo que o mexicano repelia aquilo que era falso, inconsistente ou simplesmente artificial.¹⁵¹ Mas, afinal, o que se entendia por mestiçagem naquele contexto? Apesar de defenderem teorias opostas em muitos aspectos, Gamio e Vasconcelos viam a mestiçagem como algo que geraria a unicidade, a homogeneidade do mexicano. Brenner, por sua vez, apesar de certas vezes pender para uma visão da mestiçagem enquanto aquilo que geraria a unidade no povo mexicano, via tal processo como gerador de algo novo, fruto da fusão das características europeias e nativas, não necessariamente das “melhores” características de cada um deles, como defendia Vasconcelos. Nos dias atuais, contudo, há diversas formas de se pensar a mestiçagem. Serge Gruzinski¹⁵², por exemplo, defende a existência de uma realidade polimorfa, composta por identidades múltiplas e em constante metamorfose. Para Gruzinski, o conceito de mestiçagem tem o inconveniente de ser vago, além de remeter, a princípio, ao que não se é, a exemplo de cores básicas e corpos puros. Defendendo nova perspectiva, Gruzinski, fazendo referência aos estudos do antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Betrán, defende que a luta entre a cultura europeia colonial e a cultura indígena fez com que os elementos opostos dessas culturas tendessem a se excluir mutuamente, ao mesmo tempo em que se penetravam e se identificavam, formando algo novo, “la cultura mestiza o mexicana – nacida de la interpretación y de la conjugación de los contrários”.¹⁵³ Para ele, um tipo peculiar de mescla ocorreu no campo das crenças e dos ritos, que também são destacados em *Idolos...*. Segundo Gruzinski, a dificuldade de se trabalhar com o intermediário, com o que está

¹⁵⁰ Os quatrocentos anos transcorridos desde a Conquista tem sido testemunhas da diminuição progressiva da influência diretiva dos brancos, que abandonaram o país, morreram ou penetraram na mestiçagem. BRENNER, A. Op.Cit., p. 56.

¹⁵¹ Brenner utiliza a expressão “transplantes artificiales”, muito simbólica nesse contexto de reconstrução nacional. Ibidem, p. 29.

¹⁵² GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007.

¹⁵³ a cultura mestiça ou mexicana – nascida da interpretação e da conjugação dos contrários. Ibidem, p. 52.

entre, conduz os intelectuais a preferirem trabalhar com conjuntos monolíticos. Nesse sentido, pensar a mestiçagem tornaria imprescindível a quebra de ideias fechadas, que defendem, por exemplo, a simples permanência de elementos indígenas e europeus de modo paralelo, ao invés de uma real fusão, em permanente mudança.

Basta en examinar la historia de cualquier grupo humano para darse cuenta de que, aún, admitiendo que este arreglo de prácticas y de creencias posee algún tipo de autonomía, está emparentado con una nebulosa en perpetuo movimiento antes que con un sistema muy definido.¹⁵⁴

O conceito de nebulosa, de Gruzinski, é exatamente oposto a ideia de unicidade e homogeneidade que predominava no momento em que *Idolos...* foi pensado e produzido. Para Gruzinski, ao invés de unicidade, a mestiçagem gera caos, justamente por criar algo nunca antes visto e que, além disso, se mantém em constante mudança. Para Gruzinski, na América,

muito cedo as etnias se misturam, os seres, as crenças, os comportamentos se miscigenam. A América hispânica se torna assim a terra de todos os sincretismos, o continente do híbrido e do improvisado. Índios e brancos, escravos negros, mulatos e mestiços coexistem num ambiente de confrontos e trocas, no qual poderíamos nos reconhecer facilmente. América, “caos do duplo”.¹⁵⁵

Nos textos de Brenner, essa permanente mudança se faz presente na necessidade do mexicano de viver criando, a qual, segunda ela, faz parte da própria integridade mexicana. Nesse sentido, ao mundo racional e físico, o mexicano acrescentaria um sentido espiritual. Aqui, Brenner se afastaria ainda mais da teoria de Gamio, ao defender que tal singularidade do mexicano faria, inclusive, com que ele somente pudesse ser pensado e entendido a partir de seus próprios valores, considerando, inclusive, o povo mexicano como artista. Argumentando nesse sentido, Brenner analisa o valor das coisas produzidas, seus usos ou não usos, dizendo que se aquilo que o mexicano produzia era visto por ele como belo, não interessava se isso era ou não valioso ou se condizia com as expectativas dos outros. “Sus acciones son cuestión de pasión o de gusto [...] Es por este que en ningún otro lugar como en México el arte ha sido una

¹⁵⁴ Basta examinar a história de qualquer grupo humano para perceber que, mesmo que admitindo que este arranjo de práticas e crenças possui algum tipo de autonomia, está relacionado com uma nebulosa em perpétuo movimento e não com um sistema muito definido. Ibidem, p. 60.

¹⁵⁵ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 19.

parte orgánica de la vida, acorde con los fines del país y la búsqueda nacional, una posesión individual y siempre la primera opción para el país y para el individuo”.¹⁵⁶ A ideia de reconstruir o país a partir da arte se faz clara nesse fragmento e se percebe um diálogo entre as concepções de Brenner e Vasconcelos, para quem o México somente se tornaria uma nação, de fato, a partir do momento em que superasse questões de fundo econômico e se desenvolvesse numa perspectiva estética.

Para Brenner, as primeiras produções artísticas dos mexicanos foram as esculturas de barro, que eram, ao mesmo tempo, arte e religião. Nesse ponto, Brenner afirma que essas manifestações, que ela chamou de pensamento mexicano, sempre poderiam ser rastreados até a origem. Contudo, ao nosso ver, essa “origem” se aproxima muito mais da ideia de sobrevivência do que de genealogia. Sobrevivência que, inclusive, se aproxima da concepção de renascimento, criada pela própria Brenner.

O retorno do mesmo não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O “mesmo” que volta no eterno retorno não é a identidade do ser, mas apenas um semelhante. A mênade que retorna na sobrevivência das formas do Quattrocento não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma semelhança que passa e retorna.¹⁵⁷

“Assim, seria um grave erro buscar na antropologia warburguiana uma descrição das “origens” compreendidas como “fontes” puras de seus destinos posteriores”¹⁵⁸. Contrapondo essa concepção de pureza, Warburg trabalha com a ideia de hibridez e de transição. Ao analisar os índios Pueblo, por exemplo, em artigo intitulado “Images from the Region of the Pueblo Indiansn of North America”,¹⁵⁹ Warburg afirma que eles

claramente ya no son primitivos dependientes de sus sentidos, para los cuales ninguna acción directa hacia el futuro puede existir; pero tampoco son europeos tecnológicamente seguros, para quienes se supone que los eventos futuros están organica o mecánicamente determinados. Aquéllos permanecen en el terreno medio entre magia

¹⁵⁶ Suas ações são questão de paixão ou de gosto [...] É por isto que em nenhum outro lugar como o México a arte tem sido uma parte orgânica da vida, de acordo com os propósitos do país e a busca nacional, uma posse individual e sempre a primeira escolha para o país e para o indivíduo. BRENNER, A. Op. Cit., p. 31.

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN. Op. cit., p. 151.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 217.

¹⁵⁹ WARBURG, Aby. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1995. Tradução de Michael P. Steinberg.

y logos y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre una cultura del tacto y una cultura del pensamiento se encuentra la cultura de la conexión simbólica¹⁶⁰.

No lugar de concepções isoladas, de rigidez, de retorno de iguais, e de fusões homogeneizadoras, teria-se, portanto, a criação de algo novo, diferente de tudo que já existiu. A concepção de repetição seria, desse modo, não pautada em mera cópia, não em retorno do mesmo, e sim em retorno do semelhante em novas configurações, afinal trata-se de um novo contexto, uma nova situação. A arte ancestral mexicana resgatada não é original, não é pura, ela é resultado do que ficou das disputas primitivas, da conquista espanhola e da formação do estado nacional mexicano, dentre outros elementos; é o que sobreviveu alterando-se permanentemente e que será novamente reconfigurado, agora com os olhos daqueles que viveram no período pós-revolucionário. O que retorna, portanto, ainda seguindo a concepção warburguiana, não é somente vida e beleza, mas é também dor. Dor da conquista, da dominação, da morte. Essa concepção de renascimento é trabalhada por Brenner ao apresentar a península de Yucatán, que Gamio também destacou em sua análise. Brenner explica o significado do termo Chichén-Itzá – a capital de Yucatán –, que, diferentemente do que às vezes se afirma, de significar “Cidade da Fonte Sagrada”, significa um lugar que alguém começou a construir e foi obrigado a parar e abandonar, tendo passado a vida inteira desejando regressar. Chichén Itza foi reconstruída inúmeras vezes. “La heterogeneidad de sus estilos hace pensar en conexiones con épocas diferentes del norte y el sur”.¹⁶¹ Brenner descreve, então, as diversas construções da cidade. Sobre um dos edifícios, o Templo dos Guerreiros, a autora afirma que os adornos e colunas que circundam a pirâmide, repleta de serpentes emplumadas, não eram conhecidos no México durante o período em que aflorou a civilização maia, o que comprovaria a heterogeneidade de culturas e períodos. Para Brenner, a pintura dos muros do Templo dos Jaguares captava a vida de

¹⁶⁰ Claramente já não são primitivos dependentes de seus sentidos, para os quais nenhuma ação direta para o futuro pode existir; mas tampouco são europeus tecnologicamente seguros, para quem se supõem que os eventos futuros estão orgânica ou mecanicamente determinados. Aqueles permanecem no meio do terreno entre magia e logos e seu instrumento de orientação é o símbolo. Entre uma cultura do tato e uma cultura do pensamento se encontra a cultura da conexão simbólica. Ibidem, p. 17.

¹⁶¹ A heterogeneidade de seus estilos faz pensar em conexões com épocas diferentes do norte e sul. BRENNER, Anita. Op. Cit., p. 45.

Chichén-Itza, de acordo com a perspectiva das mãos de algum artista anônimo. Essa mesma perspectiva, de captar a vida mexicana, se fez renascer com os murais do período pós-revolucionário. “El mural está pintado en verdes, azules, púrpuras y tierras en medios tonos y sombreados que se lograban con superposiciones de tonos [...] El proceso técnico empleado es el fresco, de una increíble calidad”.¹⁶² ¹⁶³ O destaque ao aspecto artístico, ligado à dimensão espiritual, abrange, também, os astecas. Segundo Brenner, os astecas tinham interesse singular pela obra de arte, e pensavam a si mesmos como se fossem objetos de arte. A arte propiciava prazer.

Los astecas buscaron sin cansacio el conquistar cada Pueblo con el que tuvieron contacto. No compraban ni vendían ni colonizaban las tierras que conquistaban: el tributo consistia a menudo más en cosas excepcionales que en cosas valiosas – las flores más belas, los vasos más finos, las más raras joyas.¹⁶⁴

No terceiro capítulo, intitulado *Los redentores blancos*, Brenner conta a história da chegada dos europeus, retomando a profecia sobre o tempo, dos ciclos sempre marcados por catástrofes. Nesse sentido, menciona que Moctezuma, logo no início de seu governo, falava a seus súditos que seu reinado terminaria com a chegada daqueles que os transformariam em escravos. Para Brenner, a partir do momento em que ocorreu o encontro de culturas, se iniciou a produção de imagens sobre os espanhóis, sendo que os primeiros contatos que Moctezuma teve com os espanhóis se deram justamente a partir dessas imagens. Brenner acentua o momento em que Cortés explicou a Moctezuma a religião cristã.

Moctezuma contestó [...] “Sin duda – dijo –, el Dios que adoráis es bueno; pero así como él es bueno para los españoles, nuestros dioses son igualmente Buenos para los mexicanos, como la experiencia de muchos siglos mostro. No os molesteis, pues, en persuadirme a abandonar su culto”¹⁶⁵

¹⁶²O mural está pintado em verdes, azuis, roxos e terras em tons médios e sombreados que foram alcançados com sobreposições de tons. [...] O processo técnico empregado é o afresco, de uma qualidade incrível. Ibidem, p. 46-47.

¹⁶³ Nesse trecho, Brenner faz uma breve análise formal da obra. Rivera, ao analisar *Idolos...*, realçou a importância e singularidade da obra, mas destacou a falta de análises estéticas das obras apresentadas. Essa análise formal, de fato, trata-se de uma exceção em *Idolos...*

¹⁶⁴Os astecas buscaram, sem cansaço, conquistar cada povo com quem tiveram contato. Não compravam, nem vendiam, nem colonizavam as terras que conquistavam: o tributo consistia, frequentemente, mais em coisas excepcionais que em coisas valiosas – as flores mais belas, os vasos mais finos, as mais raras jóias. BRENNER, A. Op. Cit., p. 59.

¹⁶⁵ Moctezuma contestou [...] “Sem dúvida – disse –, o Deus que adora é bom; mas assim como ele é bom para os espanhóis, nossos deuses são igualmente bons para os mexicanos, como a experiência de muitos séculos mostrou. Não os incomode, pois, em persuadir-me a abandonar seu culto. Ibidem, p. 74.

Contrariamente ao posicionamento de Gamio, Brenner defendeu que os europeus obrigaram os indígenas a seguirem suas crenças, sendo forçados a construir igrejas, por exemplo. Em meio a essa imposição, os indígenas acabariam por adentrar na crença cristã, claro que não de modo igual ao que era professado pelos conquistadores. Para a autora, os missioneiros religiosos eram também missioneiros das artes, uma vez que viam a arte religiosa indígena como ícones, os quais, para os espanhóis, eram “el trabajo del diablo”.¹⁶⁶ Nesse sentido, essa nova arte produzida pelos indígenas produzia uma arte cristã diferente

El impacto de nuevos conceptos plásticos y emocionales sobre artistas altamente sensitivos, la tragedia de la conquista y el terror y dolor que le sucedieron, así como la administración española del gobierno nativo, fueron los elementos que se fusionaron para elevar la temperatura de un Renacimiento, que ya empezaba a enfriarse en Europa.¹⁶⁷

Percebe-se, novamente, a menção à concepção de Renascimento como algo além do início de um novo ciclo, como aquilo que resulta da fusão de uma série de acontecimentos, de culturas diferentes. A cultura, nesse momento, é analisada a partir do Templo. Novamente se tem, portanto, a visão da arte como arte religiosa. Nesse ponto, Brenner extrapola as visões de Vasconcelos e Gamio, ao defender o surgimento de algo novo, criado a partir da fusão de tempos diferentes, de culturas diferentes. Diferentemente da visão de Vasconcelos, baseada na criação da raça cósmica, a raça definitiva; e da de Gamio, baseada na aculturação do indígena ao modelo europeu e consequente homogeneidade cultural, Brenner defende o movimento incessante, o eterno renascimento da cultura, numa concepção de mestiçagem curiosamente muito mais próxima do “caos” presente na perspectiva atual de Gruzinski, entendida como uma realidade composta de identidades múltiplas e de metamorfoses constantes, que, num primeiro olhar pode gerar uma aparência de incoerência, mas que, ao contrário, não tem nada de contraditório, uma vez que “la verdadera continuidad de las cosas habita en el corazón de la metamorfoses y de lo

¹⁶⁶ o trabalho do diabo. Ibidem, p. 93.

¹⁶⁷ O impacto de novos conceitos plásticos e emocionais sobre artistas altamente sensitivos, a tragédia da conquista e o terror e dor que se sucederam, assim como a administração espanhola do governo nativo, foram os elementos que se fundiram para elevar a temperatura de um Renascimento, que já começava a esfriar na Europa. Ibidem.

precário”¹⁶⁸. Temos, novamente, uma visão que se aproxima muito mais da concepção warburguiana de “meio-termo”, daquilo que é o contrário da pureza e da unicidade; do que da homogeneidade e unicidade presentes nas teorias de Gamio e Vasconcelos.

Nas construções religiosas desse período é marcante a presença de murais decorados. Talvez aqui já tenhamos uma ligação com o desenvolvimento e importância da pintura mural do período pós-revolucionário. Nos dois casos, tem-se uma obra que mistura elementos nativos e europeus: durante a colonização, devido ao encontro e fusão de determinados elementos dessas duas culturas; no pós-revolução, devido ao fato de praticamente todos os artistas terem estudado e vivido na Europa por um tempo. Segundo Prado

La historia profesional de los pintores latino-americanos fue muy parecida. A partir de la década de 1840, comenzaron a viajar a Europa. Fue allí donde volvieron a aprender a utilizar los colores y la luz, a escoger motivos y a adquirir las últimas técnicas. Una vez familiarizados con las modas más recientes, regresaban a sus países, confiando en el conocimiento que habían adquirido de los “auténticos” maestros. Mientras, el ambiente natal les hacía reflexionar sobre otros temas, ya sea en lo que respecta a la pintura histórica, o bien en lo que se refiere a paisajes y escenas costumbristas. A pesar de las técnicas que se importaron y de las referencias europeas de sus formaciones, la nación aparecía como algo a lo cual no se le podía escapar.¹⁶⁹

Nesse ponto, a forma como Brenner analisa a produção artística e as construções se mostra antagônica em alguns sentidos: ao mesmo tempo em que ressalta que, no decorrer do período colonial, as características físicas dos templos foram passando do que ela denomina de “primitivo colonial mexicano”¹⁷⁰ a uma direção oposta, muito mais próxima da Velha Espanha e da França, ressalta que, na América, o que se formou sempre foi um processo de combinação e fusão que ia contra o que os críticos de arte gostavam, por preferirem estilos fechados, “en sucesión, de acuerdo a la secuencia

¹⁶⁸ A verdadeira continuidade das coisas habita no coração das metamorfoses e dos precários. GRUZINSKI, Serge. Op. cit., p. 33.

¹⁶⁹ A história profissional dos pintores latino-americanos foi muito parecida. A partir da década de 1840, começaram a viajar a Europa. Foi ali que aprenderam a utilizar as cores e a luz, a escolher temas e a adquirir as últimas técnicas. Uma vez familiarizados com as modas mais recentes, regressavam a seus países, confiando no conhecimento que tinham adquirido dos “auténticos” professores. Enquanto isso, o ambiente natal lhes fazia refletir sobre outros temas, seja em relação a pintura histórica, seja no que se refere a paisagens e cenas costumeiras. Apesar das técnicas que importaram e das referências europeias de suas formações, a nação aparecia como algo do qual não se podia escapar. PRADO, Maria Ligia Coelho. Identidades Latinoamericanas. In: MORA, Enrique Ayala. Historia General de América Latina. Los proyectos nacionales latino-americanos: sus instrumentos y articulación: 1870-1930. Volumen VII. Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 592.

¹⁷⁰ BRENNER, A. Op. cit, p. 96.

européia”.¹⁷¹ Exemplificando esse estilo impossível de ser pensado de modo sucessivo, Brenner menciona o trabalho de Manuel Martínez Pintao¹⁷², quem, segundo a autora, seria um anacronismo em qualquer outro lugar do mundo, com exceção do México, onde “todos los estilos están siendo constantemente repetidos: primitivo, renacentista, barroco, romántico, impresionista, cubista, clásico, realista, conciente o inconscientemente, todos con simultaneidad”.¹⁷³

Brenner finaliza a primeira parte do livro analisando a tentativa, durante o governo ditatorial de Porfirio Díaz, de tornar invisível a presença dos indígenas nas comemorações do centenário de independência. Nesse ponto, a autora retoma os decretos que discutiam a humanidade ou não humanidade dos indígenas. Para isso, cita o decreto de 1537, de Paulo III, que considerava a humanidade indígena a partir do aspecto religioso; e o de 1867, por parte do Estado mexicano, que desacreditava os decretos religiosos que o precederam, pautando-se nas doutrinas racionalistas – as mesmas em que se baseavam a ditadura de Díaz, responsável pela prisão dos indígenas durante as comemorações –, repudiando a concepção de humanidade indígena a partir de elementos ligados a religião; mencionando, também, o governo de Benito Juárez, marcado pela criação de uma Constituição baseada na dos Estados Unidos. Destaca o caráter racionalista e positivista da ditadura de Díaz, o qual, em suas palavras “sistematizó un conjunto ultraje al índio y a su relación con la tierra”,¹⁷⁴ que transformou o indígena em peão das fazendas, subjugado a uma condição de miséria da qual jamais conseguiria sair, enquanto a capital ganhava ares franceses, sendo chamada de “pequena Paris”.

¹⁷¹ em sucessão, de acordo com a sequência europeia. Ibidem, p. 100-101.

¹⁷² Manuel Martínez Pintao nasceu no México, no ano de 1875, em uma família de camponeses. Segundo Brenner, a forma como Pintao encarava o mundo, como um lugar amistoso e amável, é evidente em suas esculturas, nas quais cada coisa existe plenamente em seu lugar. Brenner afirma que Pintao, como os outros artistas mexicanos do período, via a si mesmo à parte de qualquer tradição que não fosse a que eles estavam criando.

¹⁷³ todos os estilos estão sendo constantemente repetidos: primitivo, renascentista, barroco, romântico, impressionista, cubista, clássico, realista, consciente ou inconscientemente, todos com simultaneidade. Ibidem, p. 103.

¹⁷⁴ sistematizou um conjunto ultraje ao indígena e a sua relação com a terra. Ibidem, p. 106.

2.3.2 Segunda parte: as sobrevivências do período colonial no México de 1920

Brenner inicia a segunda parte do livro contando sobre uma noite em que conversou com um vendedor na Cidade do México. Falavam sobre os pintores enquanto contavam estrelas e cantavam *corridos*. A singularidade e intimidade do livro se fazem latentes nesses momentos. Brenner cria diálogos, aproximando o leitor daquilo que conta. Menciona que, ao final de uma estrofe, um *tejedor* se inseriu na conversa contando que tinha acabado de apunhalar um homem, pois estavam em desacordo sobre assuntos da terra. Nas palavras de Brenner, não se questionou o assassinato, pois “el tejedor es una buena persona, digno de confianza. Vive en un pueblo cercano y hace los mejores sarapes de la región”¹⁷⁵. A disputa ligava-se a títulos de terra. Ocorre que o homem assassinado também era indígena, o que, para Brenner, gerava dúvidas quanto a compreensão do ocorrido, pois qualquer pessoa externa a realidade dos indígenas poderia descrevê-los fisicamente, detalhar os modos de vida e as coisas que possuíam, porém “el hombre continuará incomprensible e intacto en su propio material”¹⁷⁶, ou seja, não poderia compreender o modo como a terra é referência de toda sua vida, pois o indígena “piensa, siente y se comporta, de principio e fin, sustentado en la tierra”¹⁷⁷. Tudo se liga a terra, direta ou indiretamente. A cabana, por exemplo, é um símbolo do habitar. Significa, portanto, um lugar, o que automaticamente implica um pedaço de terra. Nesse sentido, vale destacar que uma das poucas fotografias de *Idolos...* que faz referência mais diretamente a presença humana, trata exatamente desse morar. Essa imagem (Figura 7) é a última fotografia que compõe a primeira parte do livro. Retrata o interior de uma casa indígena em Xochimilco, mesmo lugar em que Brenner se referiu ao contar sobre a conversa com o vendedor. Trata-se de uma moradia nativa, feita de palha, na qual existem símbolos que remetem a um aspecto religioso já alterado por meio da fusão das culturas nativa e europeia. Alguns objetos de uso cotidiano também compõem a fotografia, como painéis, uma cadeira e uma mesa. Somente o interior da cabana foi fotografado, nada

¹⁷⁵ o tecelão é uma boa pessoa, digno de uma confiança. Vive em uma aldeia próxima e faz os melhores sarapes da região. Ibidem, p. 113.

¹⁷⁶ o homem continuará incomprensível e intacto em seu próprio material. Ibidem, p. 116.

¹⁷⁷ pensa, sente e se comporta, do princípio ao fim, sustentado na terra. Ibidem.

mais. Contudo, a composição da imagem cria uma aura de intimidade. Por um instante, parece que entendemos o modo de vida dos indígenas, parece que fazemos parte de seu mundo.



Figura 7 – Interior de uma casa indígena. Xochimilco. Brenner, 1983, s/p.

Essa concepção voltada para a terra, como aquela que está presente em tudo e centraliza a vida das pessoas, é notável não somente no modo de vida dos nativos, mas na arte produzida no México. Em um mural da Secretaria de Educação Pública – SEP - (Figura 8) produzido na década de 1920, por exemplo, Rivera articula imagem e palavras de modo a estabelecer uma relação entre a terra e o trabalho coletivo. A menção à terra é constante, nos contos, nos

corridos, no cotidiano e nas artes mexicanas. O mural de Rivera tem, também, referência à mão.¹⁷⁸



Figura 8: “El que quiera comer, que trabaje”. Tina Modotti, 1927-1930. Manjarrez, 1999, p. 48.

A terra, portanto, é aquilo que centraliza a vida dos indígenas. Vive-se na e para a terra; diferentemente daqueles que a veem como um símbolo do poder. Partindo dessa concepção, Brenner inicia uma severa crítica à situação dos indígenas, fazendo referência a um historiador mexicano, não nomeado, que afirmava que os indígenas tinham melhorado muito com a conquista, já que os espanhóis foram responsáveis, dentre outras coisas, por levar para o México bestas de carga, enquanto os mexicanos lhes deram homens de carga. “La imagen de una actitud nativa por excelência. Los libros pintados de los astecas

¹⁷⁸ Pode-se dizer, portanto, que Tina teve uma maior proximidade com essa forma de se valorizar a terra e destacar a presença das mãos desde as viagens de *Idolos*.... Tal proximidade pode ter relação com o recorte que fez dos murais que fotografou posteriormente, no qual se verifica o destaque dado às mãos em inúmeras situações.

muestran hombres agachados bajo el peso de cargas enormes, el triple de tamaño de su persona”¹⁷⁹. Por meio dessa imagem, discute-se a questão da terra no México, destacando aqueles que não a possuíam e o estranhamento que causava a utilização da terra como objeto de troca, pois essa prática era como “traficar con la propia madre y negar el principio fundamental de la vida”¹⁸⁰. Nesse momento, novamente a autora deixa de lado o caráter cronológico da estrutura do livro e faz menção ao governo ditatorial de Porfirio Díaz e sua ação de ignorar títulos de terra outrora outorgados pela Coroa espanhola, numa nova violação aos direitos indígenas. Fotografias como essa possuem, ainda, um caráter pedagógico, uma vez que tornam visual, em um prédio público, uma necessidade de transformação social. Uma das fotografias de Tina (Figura 9), datada de 1925, portanto, pouco tempo depois das viagens para a produção de *Idolos...* trata exatamente dessa imagem criada na narrativa de Brenner: um camponês que carrega uma carga enorme. Na imagem, o camponês está com os braços juntos ao seu corpo, como se estivesse amarrado. Olha para baixo, em uma composição que sugere humildade e coletividade ao mesmo tempo. A ausência de rosto faz com que o camponês represente todo um grupo social e não um indivíduo em específico. O *sombrero*, por sua vez, foi colocado sobre o feno que ele carrega. Parece, com isso, que a carga é mais humanizada do que ele.

¹⁷⁹A imagem de uma atitude nativa por excelência. Os livros pintados dos astecas mostram homens agachados sob o peso de enormes cargas, o triplo do tamanho de sua pessoa. BRENNER, A. Op. cit., p. 131.

¹⁸⁰ traficar com a própria mãe e negar o princípio fundamental da vida. Ibidem, p. 131.



Figura 9: “Campesino with Hay”, Tina Modotti, 1925¹⁸¹

Aqui, ao abordar assuntos relacionados ao poder, conta sobre um chiste que aparecia com frequência na imprensa mexicana do período. Trata-se de um mexicano rico, possuidor de vários sacos de ouro, sobre os quais se sentava. Após muito refletir, o homem rico comunicou a esposa o resultado de suas meditações: acreditava que agora poderia comprar um novo *petate*¹⁸²! Ocorre que o *petate* é o “objeto doméstico más antiguo, cotidiano e barato que hay en México [...] El índio nace sobre el petate al salir del vientre de su madre [...] durante el proceso de dentición mordisquea muñecas de petate”¹⁸³. Brenner também destacou a simbologia e importância do *petate* em texto escrito para *Mexican Folkways*.¹⁸⁴ Na primeira edição dessa revista, datada de 1925, ou seja,

¹⁸¹ Disponível em Disponível em: http://www.geh.org/ar/strip87/htmlsrc3/m197400610177_ful.html
Acesso 23 de março 2018.

¹⁸² *Petate* é uma espécie de esteira, um objeto muito simples encontrado costumeiramente nas casas de mexicanos.

¹⁸³ objeto doméstico mais antigo, cotidiano e barato que há no México [...] O indígena nasce sobre o petate ao sair do ventre de sua mãe [...] durante o processo de dentição mordisca bonecas de petate. BRENNER, A. Op. Cit., p. 137.

¹⁸⁴ BRENNER, Anita. El petate, un Símbolo Nacional. *Mexican Folkways*, Jun/jul, nº1, 1925, p. 15.

durante o período em que *Ídolos...* estava sendo produzido, Brenner escreveu que o *petate* não era somente materialmente indispensável ao mexicano, sendo, também, uma tradição espiritual. Ao mesmo tempo em que destacou essa polivalência do *petate*, afirmou que em outros lugares, como em um apartamento de Nova York, o *petate* poderia transformar-se em um objeto de decoração. O objeto mais simples e corriqueiro mexicano servindo de ornamento em terras estadunidenses. É interessante lembrar, aqui, que *Mexican Folkways* foi uma revista que desde sua primeira edição foi publicada em dois idiomas, espanhol e inglês; e que, além do público mexicano, objetivava conquistar leitores nos Estados Unidos. Da mesma maneira que *Ídolos...*, *Mexican Folkways* visava expandir a cultura mexicana para além de suas fronteiras.

Destaca-se, nessa parte do livro, a questão religiosa e a arte indígena. Sobre isso, Brenner afirma que, a partir do contato com os espanhóis, os indígenas começaram a recriar seu universo religioso, tendo na Virgem de Guadalupe seu destaque. Essa recriação, contudo, ao invés de se caracterizar pela simples imposição da religiosidade espanhola, se produziu a partir da fusão. Nesse sentido, Brenner afirma que “prácticamente cualquier persona en México conoce también algún episodio de un ídolo atrás de una cruz”¹⁸⁵. De modo indireto, em vários momentos, Brenner faz referência ao título de seu livro. Azuela¹⁸⁶ afirma que a sobrevivência cultural dentro da situação de opressão social teria provocado uma sobreposição de culturas que Gamio sintetizou com a frase *Ídolos tras los altares*, que Anita escolheu como título de sua obra. Contudo, de acordo com a maneira como lemos *Ídolos...*, a forma como acreditamos que Brenner encarava essa sobreposição de culturas era diferente da maneira como Gamio a entendia. Basta pensar nas inúmeras situações em que Gamio afirmou que a própria arte indígena foi se esvaziando, na medida em que deixava suas características próprias e se aproximava de outras composições, que lhes eram alheias. Brenner, por sua vez, não defendeu essa leitura das produções artísticas indígenas. No extremo oposto desse

¹⁸⁵ praticamente qualquer pessoa no México conhece também algum episódio de um ídolo atrás de uma cruz. BRENNER, Anita. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983, p. 143.

¹⁸⁶ AZUELA, Alicia. *Ídolos tras los altares, piedra angular del renacimiento mexicano*. In: HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. *Visión de una época (vision of an age)*. España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006. p. 61-91.

esvaziamento, ela defendeu que os indígenas conseguiram ressignificar a arte, de modo a criar algo novo, justamente ligado à ideia de mestiçagem.

O *petate*, sempre presente na história mexicana, foi também utilizado para esconder a presença de imagens dos deuses nativos. Além dos *petates*, eles foram escondidos em troncos de árvores, covas, lagos, etc. A concepção religiosa nativa, marcada por essa sobrevivência de seus elementos ancestrais, foi, assim, recriada de modo não a alterar suas bases, mas a acrescentar, fundir, de fato, aos aspectos religiosos espanhóis. Os nativos parecem

haber recibido de buen grado el cristianismo desde el principio, no como una religión aparte sino como un injerto sobre aquello que practicaban; hoy en día [...] el dios sol, el dios lluvia, San Lorenzo y Santa Clara son invocados en la misma oración, y la cruz se sustituye con imágenes de los viejos dioses en la mayor parte de las ceremonias¹⁸⁷.

Tem-se, portanto, a criação de um novo universo religioso. “El nuevo panteón era una impresionante conquista mexicana, realizada con proyecciones espirituales nativas en formas europeas”¹⁸⁸. Essa fusão acabou criando uma nova religião autóctone e uma nova arte cristã, produzida, a partir desse momento, pelas mãos de indígenas. Nesse sentido, a Virgem de Guadalupe se projeta como aquilo que define o México:

El verdadero México es el México de Guadalupe. Juan Diego (o indígena para quem, segundo a lenda, a Virgem apareceu) es su autorretrato. La imagen de ese personaje, ‘el pobre, triste y humilde indio’, descansando su cabeza sobre los hombros de la morena y tierna virgen, es la base emocional de la afirmación cotidiana espiritual y la concretización simbólica de una razón para vivir¹⁸⁹.

Brenner destaca a visão dos críticos de arte colonial, que pontuam a perfeição das reproduções de virgens europeias, enquanto destacam o grotesco da representação indígena de sua religiosidade. Tais críticos relegavam o fato de que os cultos pré-hispânicos se ligavam a concepções abstratas, completamente diferentes dos cultos à forma humana, tão marcantes no

¹⁸⁷ ter recebido de bom grado o cristianismo, desde o início, não como uma religião separada, mas como um enxerto sobre aquilo que praticavam; hoje em dia [...] o Deus Sol, o Deus Chuva, São Lorenzo e Santa Clara são invocados na mesma oração, e a cruz substitui imagens dos deuses antigos na maioria das cerimônias. BRENNER, Anita. Op. cit., p. 160.

¹⁸⁸ O novo panteão era uma impressionante conquista mexicana, realizada com projeções espirituais nativas em formas europeias. Ibidem, p. 161.

¹⁸⁹ O verdadeiro México é o México de Guadalupe. Juan Diego (o indígena para quem, segundo a lenda, a Virgem apareceu), é seu auto-retrato. A imagem desse personagem, “o pobre, triste e humilde indígena”, descansando sua cabeça sobre os ombros da morena e terna virgem, é a base emocional da afirmação cotidiana espiritual e a concretização simbólica de uma razão para viver. Ibidem, p. 170.

cristianismo. O culto à imagem cristã significou o culto, pela primeira vez, à forma humana. Ao confeccionar imagens, os artistas indígenas, ao mesmo tempo em que estavam convertidos a novas formas e se mantinham artistas honestos, nas palavras de Brenner, criaram uma nova versão dessas formas, recriaram imagens. Novamente, o México se vê e se projeta enquanto imagem, a linguagem que melhor expressa a história mexicana.

Ao abordar a cultura popular, Brenner destaca a importância das *pulquerias* e a ancestralidade do *pulque*, produzido a partir do *maguey*¹⁹⁰ (Figura 10), considerada uma planta sagrada. Para Brenner, é impossível falar do indígena ou do espanhol de modo individualizado no que se refere aos nomes das *pulquerias*. Trata-se do mexicano. Nome e imagem andam juntos, nesse caso. As imagens que compõem as paredes das *pulquerias* são, nas palavras da autora, uma arte viva, na medida em que, pela baixa qualidade dos materiais com que eram produzidas, precisavam ser constantemente refeitas, o que acabava por garantir uma clientela constante¹⁹¹. Trata-se, desse modo, de uma arte pública no seu sentido mais literal: arte nas ruas. “En las pulquerías el pintor y el dueño colaboran con su público para producir y mantener un patrimonio nacional. El público determina los temas por selección expresa, y según sus gustos y personalidad”¹⁹².

¹⁹⁰ *Maguey* é uma planta originária do México, usualmente utilizada como um dos símbolos do país. Do *maguey* se produz o agave, utilizado na fabricação do *pulque*, uma bebida tradicional no México.

¹⁹¹ Brenner afirma que quando o “Departamento de Salubridade” ordenou que as paredes fossem pintadas de branco, com pretextos sanitários ou para copiar modelos importados, as *pulquerias* perderam sua clientela. Nesse mesmo período, a imprensa mexicana atacou as *pulquerias*, dizendo que suas imagens eram vulgares e que seus nomes comprovavam sua ignorância. Tal ordem foi retirada depois que os donos de *pulquerias* apresentaram dados que comprovavam o quanto a proibição das pinturas tinha afetado o seu negócio. BRENNER, A. Op. Cit., p. 196-197.

¹⁹² Nas *pulquerías* o pintor e dono colaboram com seu público para produzir e manter um patrimônio nacional. O público determina os temas por seleção expressa, e segundo seus gostos e personalidade. *Ibidem*, p.197.



Figura 10 – “Maguey”. Brenner, 1983, s/p.

Rivera tratou dessa questão das *pulquerias* enquanto uma arte viva e pública na edição número 6 da revista *Mexican Folkways*, de abril/maio de 1926. Para ele, essa arte é uma das manifestações mais importantes da pintura mexicana, não de acordo com a concepção burguesa de arte, obviamente. Segundo Rivera, o mexicano é um colorista, o que remete a essa constante reconstrução dos murais coloridos desses estabelecimentos; e os nomes das *pulquerias* são os melhores poemas sintéticos mexicanos. Em *Idolos...*, há duas fotografias de pulquerias. Nas duas, a fachada é destacada. A primeira delas (Figura 11) refere-se a um detalhe do mural da *pulqueria* cujo nome é “Los amores de Cupido”. Na imagem, o recorte traz a figura do cupido, localizado exatamente abaixo da placa com o nome da rua na qual se localiza a *pulqueria*: “3ª Calle de Santa Maria la Redonda”. Ao lado dessa placa e da imagem do cupido, tem-se os dizeres “12 litro”. O recorte escolhido para compor a fotografia traz, nesse caso, uma composição complexa: um nome de rua ligado ao cristianismo, uma imagem ligada a mitologia grega, o cupido; e um número que segue uma estética específica, com traços arredondados e tridimensionais. Note-se, portanto, a ligação de elementos que, a priori, fazem parte de diferentes universos: o cristão, o grego e o asteca, uma vez que se trata de uma *pulqueria*,

um estabelecimento que tem na venda do pulque sua principal atividade. Novamente tem-se a fluidez, o novo criado a partir da fusão de diversos elementos. Warburg afirma que “o papel da obra de arte [...] não é o de objeto passivo a ser contextualizado na cultura a partir de uma relação fixa”¹⁹³. Ao contrário dessa fixidez, sua visão demandava um transitar, “seja na dimensão histórica, a partir do conceito de *pathosformel*, seja na dimensão da cultura, extrapolando, assim, os limites da história da arte tal como a concebemos classicamente”¹⁹⁴. O artista, segundo sua concepção, é amparado pela memória coletiva e individual. Desse modo,

faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão.¹⁹⁵

Agamben entende a “ciência sem nome” de Warburg como uma “lufada de ar fresco” no trato com as imagens. “Nessa perspectiva, pela qual a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, quer dizer, de transmissão, recepção e polarização, compreendemos por que Warburg devia fatalmente concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua existência na memória social”¹⁹⁶, entendendo a memória não como uma consciência, mas como uma “forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico”.¹⁹⁷ Agamben afirma que a “abordagem peculiar de Warburg sobre as imagens pode ser caracterizada dizendo que ele olhava para cada imagem como a uma *impresa*, que transmitia à memória coletiva um engrama carregado de tensões vitais”¹⁹⁸. Na leitura de Agamben, segundo Antelo, a maneira menos criativa de se ler o “*Mnemosyne*” de Warburg, consistiria em entender tal obra como um repertório iconográfico,

en que la cuestión sería el origen y evolución de un tema. Lo más pertinente, sin embargo, es reparar que ninguna de esas imágenes es

¹⁹³ BARTHOLOMEU, Cesar. Dossiê Warburg. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010, p. 118

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010, p. 126.

¹⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010, p. 136.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 217.

original, así como ninguna de ellas es réplica o reproducción pasiva de una matriz, de lo que se deduce ser indecible el estatuto de creación y acto, original y ejecución, ya que esas imágenes son híbridos de arquetipo y fenómeno.¹⁹⁹

Na imagem em questão, pode-se pensar que a simples presença do cupido indica a memória individual e coletiva ali presente de dois modos: o primeiro pelo fato de o artista anônimo mexicano contratado para pintar a fachada da pulqueria ter pintado o cupido; o segundo pelo fato de, dentre centenas de *pulquerias*, essa, com a imagem do cupido, ter sido fotografada. O “patrimônio hereditário da memória”, segundo a concepção warburguiana, se fez marcante, portanto, na mão do artista e do fotógrafo.

A segunda fotografia (Figura 12), por sua vez, tem como recorte o nome da *pulqueria*, “Charrito”, e a fachada como um todo, na qual existe um mural entre as duas portas principais. Nesse mural, tem-se a representação de um camponês ao lado de um cavalo. No canto inferior esquerdo da fotografia, um homem se encontra sentado em um banco localizado a frente da *pulqueria*. O homem olha para baixo, o que cria a ideia de coletividade. Ele usa *sombrero*, como o camponês representado no mural.

¹⁹⁹ em que a questão seria a origem e evolução de um tema. O mais pertinente, contudo, é perceber que nenhuma dessas imagens é original, assim como nenhuma delas é réplica ou reprodução passiva de uma matriz, do que se deduz o estatuto de criação e ato, original e exucação, já que essas imagens são híbridos de arquetipo e fenômeno. ANTELO, Raul. El tiempo de una imagen: el tempo-com. Cuadernos de Literatura. Vol. XiX n.º38. Julio-diciembre 2015, p. 379.



Figura 11 – Fotografia da fachada da *pulquería* “Los amores de Cupido”. Brenner, 1983, s/p.



Figura 12 – “El Charrito”. Fotografia de fachada de uma *pulquería*. Brenner, 1983, s/p.

Brenner trabalha com a simbologia das pinturas das *pulquerias* e os *corridos*, ao mesmo tempo. Afirma que *corrido*, “literalmente ‘noticias de los tiempos’ – es el nombre que se le da actualmente a la balada en México”²⁰⁰. Os *corridos*, como os murais, seriam pouco definidos pela cronologia, uma vez que se tratam, muitas vezes, dos mesmos acontecimentos, ou de novas versões de acontecimentos já conhecidos. Brenner alia esses dois elementos – *corridos* e *pulquerias* – pelo fato de os *corridos* terem justamente nas pulquerias sua maior audiência. “De la pobreza, poesía; del sufrimiento, canción: miles de cuentos anónimos atravesados por ritmos mexicanos que se emparejan con las galerías pintadas y que como ellas, están animados por las mismas imágenes”²⁰¹. Nessa poesia e musicalidade mexicanas destacam-se as *vaciladas*, palavra que, para Brenner, é intraduzível em qualquer outro idioma. Trata-se de

una caricatura sin moraleja. Vacilada es palabra del argot que define el hilarante trance ocasionada por la marihuana [...]. Este trance a servido como punto de comparación con cierto estilo, tono y actitud que permea toda la vida mexicana, y que hace de la vida y el arte una conciente caricatura”²⁰².

A característica central da *vacilada* é a dúvida. Dúvida que abarca tudo, que é irreverente e maliciosa, em que tudo é possível, ainda que se admita que razoavelmente não seja. A *vacilada* é pura fluidez. Se faz presente, por exemplo, nos nomes das *pulquerias*, como “Los recuerdos del porvenir”. É também um elemento mestiço, uma vez que carrega a ironia indígena e a picaresca espanhola, num jogo de várias perspectivas. Para Brenner tudo parte da arte. Desse modo, ao trazer o tema “revolução” para o centro de sua análise, inicia afirmando que José Guadalupe Posada²⁰³, o ilustrador de *corridos* (Figura 13), foi o profeta da revolução, a qual foi responsável não por grandes mudanças na organização social, mas por alterações na atitude das pessoas.

²⁰⁰ literalmente “noticias dos tempos” – é o nome que se dá atualmente à balada no México. Ibidem, p. 198.

²⁰¹ Da pobreza, poesia; do sofrimento, canção: milhares de contos anônimos atravessados por ritmos mexicanos que estão emparelhados com as galerias pintadas e que como elas, são animadas pelas mesmas imagens. Ibidem, p. 199.

²⁰² uma caricatura sem moral. Vacilada é a gíria que define o transe hilário causado pela maconha. Este transe serve como ponto de comparação, com certo estilo, tom e atitude, que permeia toda a vida mexicana, e que faz da vida e da arte uma caricatura consciente. Ibidem, p. 203.

²⁰³ Posada nasceu em 1864, em Aguascalientes, em uma família de classe média. Por volta de 1888 mudou-se para a Cidade do México, onde começou a trabalhar como ilustrador para Don Antonio Vanegas Arroyo. Brenner destaca as novidades criadas por Posada em sua arte, como o interesse pelos *corridos*, tão ligados ao povo mexicano, numa época em que a cultura mexicana se espelhava na cultura francesa.



Figura 13 – José Guadalupe Posada, “El regreso de los muertos”. Ilustração de um corrido popular. Brenner, 1983, s/p.

Revolución en México significa ahora lealdad a los valores nacionales; significa una postura radical de rechazo a la política sucia y al desorden social; significa también honestidad intelectual y el más elevado respeto hacia el trabajo. Los campesinos y los obreiros son ahora la piedra fundamental y la medida de los valores nacionales. [...] la nueva religión social es una ardorosa ansiedad porque México sea fiel a sí mismo.²⁰⁴

Para Brenner, Posada personifica essa mudança que a Revolução teria gerado nas pessoas.

2.3.3 Terceira parte: a difusão das artes mexicanas

“Recuento”. Esse é o título do primeiro capítulo da terceira parte do livro de Brenner, justamente o que trata do México moderno, ou seja, do momento em que o livro foi pensado e construído, do momento em que Brenner, Tina e Weston viveram. Ao tratar do presente, Brenner dá total destaque às pinturas murais. Novamente, portanto, pensava a vida a partir da arte. Brenner afirma que, de modo individual ou coletivo, ocorreu, nesse período, um encontro espiritual entre os homens e seu país. Tais homens descobriram (ou

²⁰⁴ Revolução no México significa agora lealdade aos valores nacionais; significa uma postura radical de desprezo a política suja e a desordem social; significa também honestidade intelectual e o mais elevado respeito ao trabalho. Os camponeses e os operários são agora a pedra fundamental e a medida dos valores nacionais. [...] a nova religião social é uma ardorosa ansiedade para que o México seja fiel a si mesmo. BRENNER, A. Op. Cit., p. 209.

redescobriram?) que possuíam uma tradição indígena que era uma herança racial americana de essencial grandeza. Isso fez com que, pouco a pouco, tais homens fossem regressando ao México. Para ela, um dos maiores que regressou foi Manuel Gamio. Ao falar de Gamio, Brenner ressalta a concepção de forjar pátria.

La forja de la patria, dijo Gamio, no puede consistir como antes en los pedantes e inútiles esfuerzos por 'civilizar' al indio e 'incorporarlo' al progreso moderno; en lugar de eso, debe intentarse la reeducación de quienes estamos ya 'civilizados'".²⁰⁵

Há de se pensar, aqui, se esse era de fato o discurso defendido por Gamio ou se se trata da forma como Brenner interpretou os dizeres de Gamio. Afinal, conforme mencionado, Gamio, em “Forjando Pátria. Pro nacionalismo”, afirmou a necessidade de que houvesse uma aproximação com a cultura indígena – sempre visto como “o outro” – para que esse pudesse ser integrado a cultura nacional, deixando claro que tal aproximação deveria ser pontual. Brenner, dessa forma, destacou a defesa de Gamio de que os governos deveriam estudar sua gente e seu território, analisando-os de modo integrado, para que, com isso, conseguissem entender seus povos. “Son la leyes incomprensibles para los nativos? Cámbiense las leyes. [...] Hay que dejar que todo lo nativo se a la unidad básica del ideal económico y cultural. Es esto una vuelta a la barbarie? Si lo es, mejor el barbarismo que la esterilidad”²⁰⁶. Fazendo referência a expressão criada por Gamio, que também é título de sua principal obra, “Forjar Patria”, Brenner mencionou o estudo realizado por ele, enquanto ocupou o cargo de diretor do Departamento Nacional de Antropologia, que ele mesmo criou, na região de Teotihuacán, para onde enviou os que ficaram conhecidos como “missioneiros”, os quais não utilizaram seu tempo para ensinar nem reformar, e sim para estudar esses povos. Segundo Brenner, Gamio postulava um bem-estar baseado não em melhorias econômicas, mas em mais escolas e melhores condições sanitárias. “Decía que la tierra debía serle regresada al campesino porque su investidura le significaba mucho más que el

²⁰⁵O forjar da pátria, disse Gamio, não pode consistir, como antes, no pedantismo e esforços inúteis para “civilizar” o indígena e “incorporá-lo” ao progresso moderno; em vez disso, deve-se tentar a reeducação daqueles que já são “civilizados”. Ibidem, p. 263.

²⁰⁶São as leis incompreensíveis para os nativos? Mudam-se as leis [...] Tem que deixar que todo o nativo seja a unidade básica do ideal econômico e cultural. Isso é um retorno à barbárie? Se for, é melhor a barbárie do que a esterilidade. Ibidem, p. 264.

bienestar material. Entregarle la tierra significaba para él el reconocimiento de su razón de ser”²⁰⁷. Percebe-se o quanto essa narrativa de Brenner se choca com o discurso de Gamio referente ao que ele entendia como progresso, pois, ao mesmo tempo em que seguia o relativismo cultural de Boas, afirmando que os grupos humanos seguem diferentes ritmos de vida, defendia que, por meio de intervenções, realizadas a partir do conhecimento sobre o modo de vida dos indígenas, faria com que eles pudessem atingir o progresso do modo de vida europeu, conquistando bem-estar econômico. Ou seja, o discurso de Gamio é contraditório e Brenner segue a parte desse discurso com a qual concorda, deixando de lado toda a questão de hierarquização de culturas presente nos escritos de Gamio.

Para Brenner, o regresso aos valores indígenas, artísticos e espirituais, “lo que es una descripción simplificada del arte mexicano moderno”²⁰⁸, ocorreu a partir de um rompimento com os valores europeus, principalmente os franceses, e com a violência que implicou derrotar o latifúndio. Ao tratar desses artistas, Brenner destaca que poucos são indígenas puros e que quase todos viveram e estudaram vários anos na Europa. Para Brenner, os iniciadores desse renascimento mexicano eram inovadores conscientes, que, principalmente a partir de 1921 – considerada a data final da revolução armada – fizeram uma revolução na arte.

Este movimiento (El Renacimiento Mexicano) fue el producto de artistas que volvían de la Europa cínica de la pos-guerra al México de la energía posrevolucionaria; luego se desborda en proyectos utópicos. Se compartían los sentimientos de libertad, exigencia de derechos y vida nueva. La raza de bronce podía – al fin – deshacerse del dominio extranjero. El ser humano autóctono y sus modos de vida política podían convertirse en una meta nacional digna. Los artistas que se creyeron intérpretes de las masas, le otorgaron sustancia y colorido a la emoción que todo lo impregnaba. De allí deriva el ABC del arte mexicano moderno: que las epidermis morenas y los cuerpos indígenas podían ser más hermosos, y sin duda podían representar con mayor hermosura que el ideal extranjero de la piel blanca y el pelo rubio.²⁰⁹

²⁰⁷ Dizia que a terra devia ser devolvida ao camponês porque sua investidura significava muito mais que o bem-estar material. Entregar-lhes a terra, para ele, significava o reconhecimento de sua razão de ser. Ibidem, p. 265.

²⁰⁸ o que é uma descrição simplificada da arte mexicana moderna. BRENNER, A. Op. Cit., p. 266.

²⁰⁹ Este movimento (O Renascimento Mexicano) foi um produto de artistas que voltaram da Europa cínica do pós-guerra, ao México da energia pós-revolucionária; logo se desdobra em projetos utópicos. Dividiam-se os sentimentos de liberdade, exigiam direitos e vida nova. A raça de bronze podia - ao fim – desfazer-se do domínio estrangeiro. O ser humano autóctone e seus modos de vida política podiam converter-se em uma meta nacional digna. Os artistas que se julgaram intérpretes das massas deram substância e cor à

Naquele mesmo ano, de 1921, José Vasconcelos havia sido nomeado Secretário da Educação, pelo presidente Obregón. Muitos dos planos de Vasconcelos se basearam na atuação incansável de artistas, com destaque para os pintores muralistas. No que diz respeito ao ensino, professores passaram a utilizar, muitas vezes, sistemas baseados na arte nativa, distanciando-se, cada vez mais, do humanismo francês. O que ocorria nas escolas era semelhante ao que ocorria na produção artística: “todo el mundo se había lanzado a la calle a mirar a México”²¹⁰. Nesse meio, a obra de crianças nas escolas livres tem grande destaque. Para Brenner, o que parecia o resultado de um gênio anormal ou a descoberta pedagógica do século era, na realidade, resultado do fato de a arte ser um hábito nacional que sempre atraiu os mexicanos. “Dibujo y pintura se convirtieron en el lenguaje adoptado para la enseñanza de otras materias, desde los principios de la higiene hasta la geografía”²¹¹. A arte era, de fato, a revolução. Por definição, os murais pintados nas paredes dos prédios públicos devolveriam à arte o significado social e a função que havia tido em outros períodos. Para Brenner, tratava-se da forma mais óbvia e legítima da grande arte nativa, a qual, em sua visão, alcançou uma profundidade estética mais acentuada primeiramente com David Alfaro Siqueiros²¹². “Forjar una patria era una idea que también Siqueiros compartía”²¹³. Siqueiros, quando ainda estava na Espanha, ou seja, quando a revolução artística mexicana nem havia começado, já defendia que, na arte, o tema era tão importante quanto o estilo. “La pintura debe derivar emoción, diseño, construcción y color, del modelo”²¹⁴. O modelo, portanto, não deveria servir somente para demonstrar o que denominou de acrobacias artísticas. Os mexicanos, para ele, deveriam abraçar suas tradições: pintar suas próprias imagens, identificar-se em espírito com sua extraordinária herança artística e com sua descendência. Esse identificar-se com sua origem e descendência vai ao encontro da ideia de Brenner de que, no México, como em

emoção que tudo permeava. Dali derivava o ABC da arte mexicana moderna: que as epidermes morenas e os corpos indígenas podiam ser mais bonitos, e sem dúvida, podiam representar com maior formosura que o ideal estrangeiro da pele branca e do cabelo loiro. HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. *Visión de una época* (Vision of an age). España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006, p. 79.

²¹⁰ todo o mundo se lançou a rua para olhar o México. BRENNER, A. Op.Cit.,p. 272.

²¹¹ Desenho e pintura se converteram na linguagem adotada para o ensino de outras matérias, desde os princípios da higiene até a geografia. Ibidem, p. 273.

²¹² David Alfaro Siqueiros nasceu no México no ano de 1896. Foi um dos grandes pintores muralistas mexicanos. Sua vida foi marcada por grande ativismo político. Participou da criação do Sindicato de Pintores e Escultores.

²¹³ Forjar uma pátria era uma ideia que também Siqueiros compartilhava. BRENNER, A. Op. Cit., p. 276.

²¹⁴ A pintura deve derivar emoção, desenho, construção e cor, do modelo. Ibidem, p. 277.

nenhum outro lugar do mundo, a arte está ligada intimamente ao destino do povo. Brenner, então, destaca a criação e atuação do Sindicato de Pintores e Escultores. Para ela, esse grupo operou com dois fins, que podem, contudo, ser entendidos como um só: a construção de uma arte nativa e a reintegração dessa arte com sua função social. Em ambos os fins é possível constatar a ênfase dada ao caráter pedagógico da imagem: ela deve construir, instruir e politizar.

El arte por el arte mismo – proclamaban – es una falácia estética; el arte para el Pueblo es también una frase inconsistente, hipócrita y sentimental. El arte es algo que necesariamente pertenece al Pueblo, y no un concepto abstracto ni un vehículo para explotar fantasías.²¹⁵

A arte mural mexicana, desse modo, é encarada como uma arte coletiva. Apesar de poder se identificar certos traços individuais, a nenhum dos pintores parecia importante precisar quando se tratava de uma ideia comum a todos ou a algum deles em específico.

Siqueiros, Charlot e Revueltas son inconfundibles pese a que todos pintaron casi literalmente todos los cuadros de los otros. Una noche en que Siqueiros se había retirado temprano – no recuerdo se a dormir, a dar una conferencia o a escribir el editorial para *El Machete* –, su compañero Xavier Guerrero le pintó una cabeza a uno de sus cuadros inconclusos. Cuando Siqueiros la vio, exclamó encantado: ¡Magnífico! O la pinté dormido, o se trata de un milagro!²¹⁶

Era comum que vários homens trabalhassem em um mesmo mural, simultaneamente. Os contratos eram feitos de acordo com as dimensões da parede e em dias de trabalho de oito horas. Em média pagava-se oito pesos por dia de trabalho. Os primeiros contratos foram assinados em 1922. Muitos dos artistas, quando não estavam pintando, escreviam para o *El Machete* ou ensinavam nas escolas. Brenner destaca, então, que mesmo nas horas de lazer era comum estarem juntos na casa de Edward Weston – não menciona o nome de Tina, que nessa época morava com Weston, apesar de as biografias de Tina acentuarem que, dos dois, a que tinha grande facilidade de lidar com pessoas e possuía muitos amigos, era ela. Uma das fotografias de *Idolos...*, intitulada “Albañiles y pintores trabajando” (Figura 14), trata desse trabalho coletivo nos

²¹⁵ A arte pela arte – proclamavam – é uma falácia estética; a arte para o povo é também uma frase inconsistente, hipócrita e sentimental. A arte é algo que necessariamente pertence ao povo, e não um conceito abstrato nem um veículo para explorar fantasias. Ibidem, p. 283.

²¹⁶ Siqueiros, Charlot e Revueltas são inconfundíveis, embora todos tenham pintado quase literalmente todos os quadros dos outros. Uma noite em que Siqueiros havia se retirado cedo – não me lembro se foi dormir, dar uma conferência ou escrever o editorial para *El Machete* –, seu companheiro Xavier Guerrero pintou uma cabeça em uma de suas pinturas inacabadas. Quando Siqueiros viu, disse encantado: Magnífico! Ou a pinte dormindo, ou se trata de um milagro! Ibidem, p. 284.

murais. Na fotografia, é possível identificar características que remetem à arte de Tina, o que faz com que, apesar de não ser assinada, possa-se pensar que tal imagem foi produzida por ela. Isso é possível de ser pensado pelo fato de a imagem unir os aspectos arquitetônico e a figura humana, o que não caracteriza as imagens de Weston, muito mais voltadas para aspectos formais e abstratos do que para a representação humana, à exceção das fotografias de mulheres nuas que produziu. Na fotografia em questão é possível identificar cinco homens trabalhando. A imagem, produzida num ângulo diagonal, cria uma ideia de tridimensionalidade, por meio da presença de um arco que compõe a arquitetura desse espaço, localizada em Chapingo.

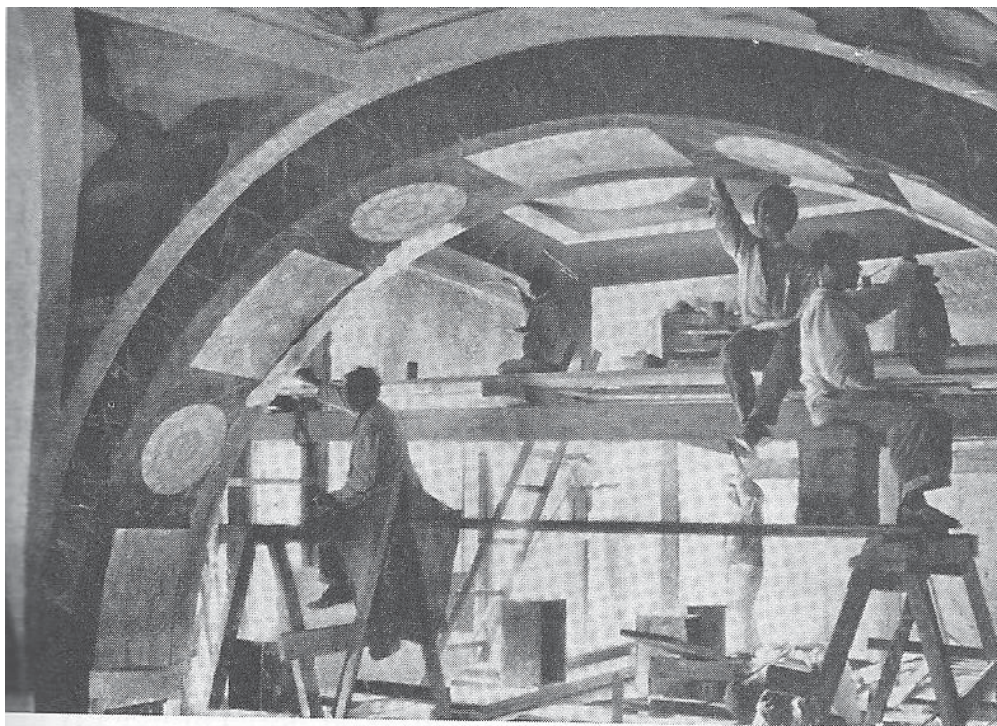


Figura 14: “Albañiles y pintores trabajando”. Chapingo. Brenner, 1983, s/p.

Como não poderia deixar de ser, Brenner trata das críticas que, com o tempo, foram direcionadas aos murais e aos muralistas, que eram acusados, dentre outras coisas, de serem bolcheviques que estavam denegrindo o México. Vasconcelos, nesse mesmo contexto, em meados de 1924, foi acusado de dilapidar os cofres públicos, sendo cobrado para que parasse com o absurdo que significava patrocinar a pintura mural. Em meio a essas críticas, o Sindicato

de Pintores e Escultores publicou um manifesto em protesto, que Brenner colocou em sua obra.

Protesta

Se está llevando a cabo una campaña en contra del actual movimiento mural mexicano. A este movimiento se le ataca por ignorância y envidia. Y para hacer el golpe más infame y calculado, se hace aparecer al movimiento deliberadamente mesclado con acusaciones personales. Se nos lanza la piedra del dinero, salpicada con cargos de DESPILFARRO, PRECIOS FABULOSOS Y ENORME GANANCIAS, etcétera. El pintor que más gana en la Secretaria recibe exactamente el salario del artesano que nivela muros por metro cuadrado. El público queda invitado a comprobar esto en los contratos de los pintores en la Secretaria de Educación Pública.

Esta protesta no es una disculpa.

Estamos convencidos de que el presente movimiento de pintura en México es la expresión y afirmación de nuestra nacionalidad.²¹⁷

As discussões, a partir da divulgação desse manifesto, se acirraram. Os murais, pouco depois, foram alvos de vandalismo e destruição (Figura 15). Os defensores de tais ações, que se automeavam guardiões do humanismo de Diaz, proliferavam discursos defendendo que os estudantes necessitavam de ambientes que colaborassem para a contemplação espiritual, e que, se a Secretaria lhes impunha aquela arte vulgar, eles estavam em seu direito de protestar desse modo. “Añadíán que ‘el arte es un atributo de la aristocracia que no puede ser rebajado al nivel de la ignorância’²¹⁸. Diante da situação, residentes estrangeiros em México entregaram uma petição com mais de duzentas assinaturas protestando em nome da arte, “que no es una propiedad nacional, sino internacional”,²¹⁹ para que os murais fossem protegidos. A proteção consistiu em uma alteração no material que deveria ser produzido a partir de então. Assim, cancelaram-se os trabalhos na Preparatória. Pouco depois, ainda em 1924, Vasconcelos sairia da Secretaria de Educação, com a mudança de presidente, e toda essa produção seria substituída pela indiferença do novo

²¹⁷ Protesto. Está em curso uma campanha contra o atual movimento mural mexicano. Este movimento é atacado pela ignorância e inveja. E para fazer o golpe mais infame e calculado, se faz parecer o movimento deliberadamente mesclado com acusações pessoais. É lançado em nós a pedra do dinheiro, polvilhada com cargos de DESPILFARRO, PREÇOS FABULOSOS E GRANDES GANÂNCIAS, etc. O pintor que mais ganha na Secretária recebe exatamente o salário do artesão que nivela muros por metro quadrado. O público fica convidado a comprobar isso nos contratos dos pintores na Secretária da Educação Pública. Este protesto não é uma disculpa. Estamos convencidos de que o presente movimento de pintura no México é a expressão e afirmação da nossa nacionalidade. BRENNER, A. Op.Cit., p. 295-296.

²¹⁸ Eles acrescentaram que “a arte é um atributo da aristocracia que não pode ser reduzida ao nível da ignorância. Ibidem, p. 297.

²¹⁹ que não é uma propriedade nacional, e sim internacional. Ibidem.

Secretário, mais preocupado, nas palavras de Brenner, com as pinturas de gênios do que com o trabalho de pintores maduros. “Por su parte, el nuevo director del Departamento de Bellas Artes pasó a la historia de la estulticia declarando que: ‘La primera cosa que haré será ordenar que se borren esos horribles frescos’”²²⁰. Rivera foi um dos poucos que permaneceu trabalhando na Secretaria. O Sindicato também se dissolveu. Apesar de todas essas alterações e das depredações, a arte produzida por esses pintores havia criado uma nova tradição e uma nova perspectiva.

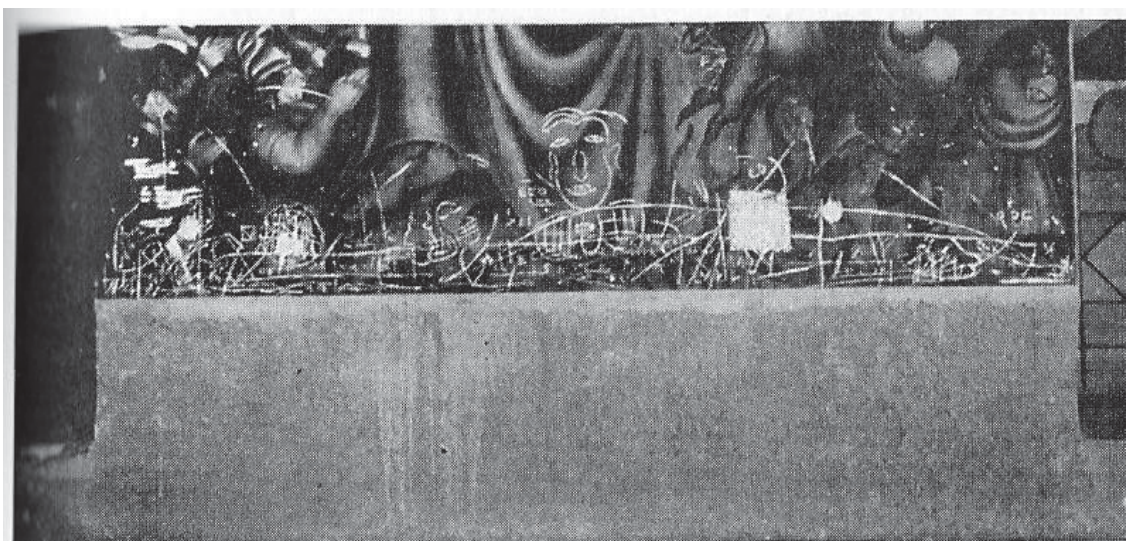


Figura 15: Detalhe de mural de José Clemente Orozco. Brenner, 1983, s/p.

Após trabalhar com os artistas de modo coletivo, Brenner analisa cada um deles de modo individualizado. Cada capítulo passa, então, a ter o nome do artista analisado. O primeiro é David Alfaro Siqueiros. Brenner destaca as inúmeras atuações de Siqueiros: integrante muito ativo do Sindicato, pintor, cabeça de um comitê de greve, etc. Conta que enquanto pintava uma gigantesca procissão funeral em um de seus murais, Felipe Carrillo Puerto foi assassinado, o que fez com que seu nome fosse inserido na pintura. Trata-se da pintura do enterro de um operário desconhecido (Figura 16), um gesto, ao mesmo tempo “simbólico, histórico y racial”²²¹. Com a extinção do Sindicato de Pintores e Escultores, o vandalismo para com os murais aumentou, principalmente os de autoria de Siqueiros e Orozco. Siqueiros continuou a desenvolver sua arte em

²²⁰ Pela sua parte, o novo diretor do Departamento de Belas Artes passou a história da stulticia declarando que: “A primeira coisa que farei será ordenar que se apaguem esses afrescos horríveis”. Ibidem, p. 298.

²²¹ simbólico, histórico e racial. Ibidem, p. 304.

lugares como Guadalajara, e continuou atuando tanto quanto antes, ou ainda mais, no campo político. Nas palavras de Brenner, o caminho de Siqueiros “sigue siendo el del hombre que elige ser extraordinário en lugar de famoso”²²².



Figura 16: Detalhe de mural de David Alfaro Siqueiros, “Entierro de un obrero”. Brenner, 1983, s/p

Ao falar sobre José Clemente Orozco²²³ (Figura 17), inicia destacando sua ascendência puramente espanhola, ao menos aparentemente, que colaborou para que ficasse conhecido como Goya mexicano. “Es comparable a Goya en su soledad y su grandeza, en su gusto por la burla y en una serie de dibujos y pinturas de mujeres juvenes y escenas de guerra”²²⁴. Orozco é, para Brenner, o artista do contraste, o detentor do hábito do sofrimento. Orozco nunca se preocupou em explicar a doutrina política ou artística que buscava expressar em suas obras, sendo que, quando pressionado para tal, afirmava que suas

²²² continua sendo o do homem que escolhe ser extraordinário e não famoso. Ibidem, p. 307.

²²³ José Clemente Orozco nasceu no México, no ano de 1883. Foi um dos grandes pintores muralistas mexicanos. Participou da criação do Sindicato de Pintores e Escultores, ao lado de outros artistas, como Rivera e Siqueiros.

²²⁴ É comparável a Goya em sua solidão e sua grandeza, em seu gosto pela piada e em uma série de desenhos e pinturas de mulheres jovens e cenas de guerra. BRENNER, A. Op. Cit., p. 309.

obras “son lo que usted queira”²²⁵. Suas obras deveriam, ao seu ver, serem entendidas com o olhar. Sobre isso, dizia “Acaso un novio, en su noche de bodas, hace discursos sobre la historia del amor?”²²⁶ Ele foi o único dos muralistas que não estudou nem viveu na Europa.



Figura 17: Detalhe de mural de José Clemente Orozco, “San Francisco y los pobres”. Brenner, 1983, s/p.

Ao falar sobre Diego Rivera²²⁷ (Figura 18), Brenner inicia afirmando que, para muita gente, a palavra “massa” se associa intimamente a esse artista. A seguir, enumera os muitos murais realizados por Rivera, os quais, para ela, são sua melhor biografia. Rivera se fez presente e permanente no México. “Uno va y viene, un mes, un año, más años y cada vez que se regresa a México se recibe la misma sensación de perennidad, la permanente afirmación de las montañas,

²²⁵ são o que você quer. Ibidem, p. 311-312.

²²⁶ Por acaso um noivo, em sua noite de núpcias, faz discursos sobre a história do amor? Ibidem, p. 312.

²²⁷ Diego Rivera nasceu no ano de 1886. É considerado um dos maiores artistas mexicanos. Além de importante artista, teve grande atuação política, sendo, inclusive, afiliado ao Partido Comunista Mexicano. Era amigo íntimo de Tina.

las pirámides y Rivera, que desafían al tiempo”²²⁸. Para Rivera, as ideias e a estética não poderiam ser consideradas separadamente.



Figura 18: Detalhe de mural de Diego Rivera, “Soldados con mangas para el agua”.

Brenner, 1983, s/p.

Como mencionado, todas as fotografias que compõem *Idolos...* não são assinadas, a exceção de uma. Contudo, principalmente em relação às imagens que integram a terceira parte do livro, majoritariamente de pinturas murais, é possível afirmar que muito provavelmente se tratam de fotografias de Tina, uma vez que ela foi escolhida pelos próprios pintores para fotografar os murais que produziam. Essa escolha e, pode-se dizer, preferência pelas fotografias que Tina produzia dos murais, foi inclusive ressaltada por Frances Toor, na revista *Mexican Folkways*²²⁹. Essa fotografia da pintura de Rivera, em particular, faz

²²⁸ Um vai e vem, um mês, um ano, mais anos e cada vez que voltamos para o México se recebe a mesma sensação de perenidade, a permanente afirmação das montanhas, as pirâmides e Rivera, que desafiam o tempo. BRENNER, A. Op. Cit., p. 321.

²²⁹ TOOR, Frances. Exposicion de Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, v. 5 nº 4, 1929, p. 192.

parte do acervo “Tina Modotti” do “Instituto de Investigaciones Estéticas”, da Unam.

Ao tratar de Francisco Goitia²³⁰ (Figura 19), Brenner afirma que ele é o artista que mais essencialmente expressou a civilização mexicana como um todo, devido a paixão pelo simbólico, serenidade, intensa humildade e capacidade de amor. Goitia estudou na Europa em um momento em que a pintura no México se limitava a copiar modelos europeus. Retornou ao México quando teve início a Revolução. Em terras mexicanas, buscou realizar um trabalho que aliasse os aspectos da terra e do povo mexicano. Para ele, era necessário que um quadro com uma criança faminta estivesse no escritório do Subsecretário, “como diciendo: ‘mira, no pierdas el sentido de la realidad, aqui estoy yo’”²³¹. Foi Goitia que Gamio enviou para Teotihuacán, entre os anos de 1918 e 1925, a fim de entender os hábitos dos povos que ali viviam durante seu estudo enquanto diretor do Departamento Nacional de Antropologia.

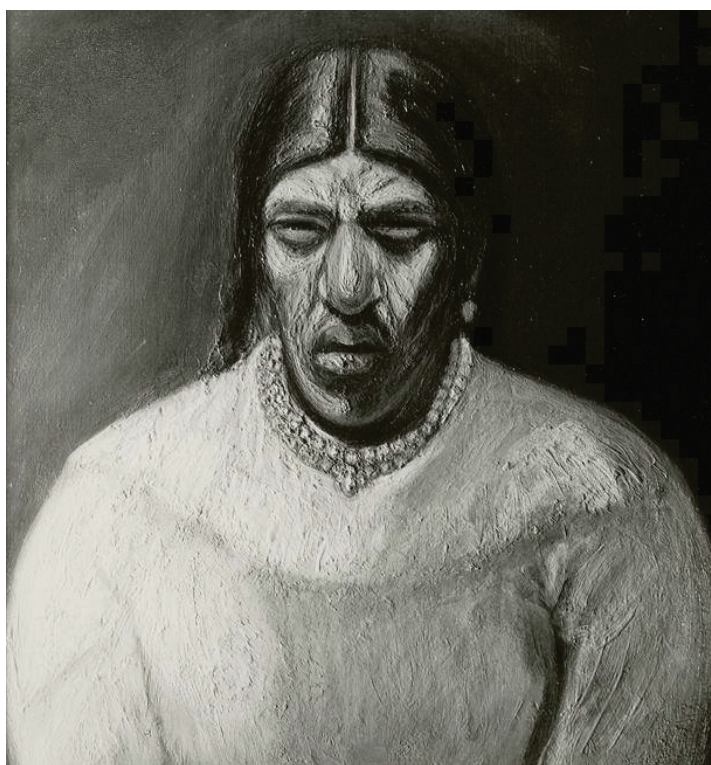


Figura 19: Retrato a óleo de Francisco Goitia. Brenner, 1983, s/p.

²³⁰ Francisco Goitia nasceu no México, em 1882. Fez parte do grupo de artistas muralistas. Entre os anos de 1918 e 1925 trabalhou com Manuel Gamio nas pesquisas na região de Teotihuacán, desenhando objetos e sítios arqueológicos.

²³¹ como dizendo: “olha, não perca a sensação da realidade, aqui estou eu. BRENNER, A. Op.Cit., p. 342.

Sobre Jean Charlot (Figura 20), Brenner afirma que ele chegou ao México em 1921 e de imediato fez gravados em madeira, escreveu reportagens acadêmicas, pintou o primeiro mural da Escola Preparatória, além de fazer parte de toda a construção da revista *Mexican Folkways*, da qual foi editor de arte desde sua criação, em 1925, até o ano de 1926, quando integrou uma equipe arqueológica em um estudo na região de Chichén-Itzá, Yucatán, sendo responsável por copiar os frescos e baixo relevos que não pudessem ser fotografados satisfatoriamente.

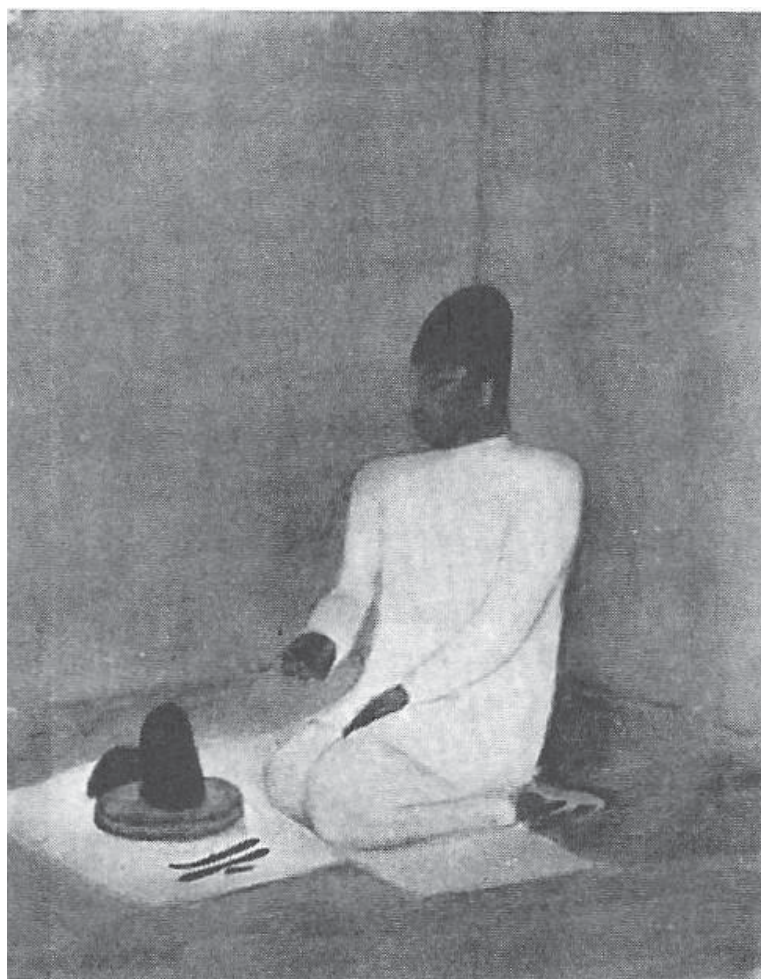


Figura 20: Aquarela de Jean Charlot, "Escultor indígena". Brenner, 1983, s/p.

Apesar de não ter um capítulo específico sobre sua vida e obra, Maximo Pacheco²³² (Figura 21) foi mencionado de forma singular na parte final de *Idolos....* Maximo Pacheco, que outrora auxiliava Rivera em seus murais,

²³² Maximo Pacheco nasceu no México, no ano de 1905. Trabalhou como ajudante de alguns pintores, principalmente Rivera, antes de criar suas próprias pinturas. Seu primeiro trabalho independente são os afrescos da Escola Primária Domingo Faustino Sarmiento.

desenvolveu sua arte de tal forma que se tornou o único pintor mexicano que pode viver da venda de seus quadros. Sua obra encantou o então Secretário da Educação, que o contratou para pintar em uma nova escola, localizada em um dos bairros mais pobres da cidade do México²³³.



Figura 21: Máximo Pacheco, “Cabeza de adolescente”. Brenner, 1983, s/p.

No último capítulo de ídolos, “Revolución y Renacimiento”, Brenner afirma que, no intervalo de tempo de uma geração, o México voltou-se para si mesmo. Em sua visão, a arte foi a grande propulsora desse processo, pois trata-se de um país em que se “abre una escuela de escultura antes de pensar en un Tribunal Juvenil, y que pinta los muros de sus edificios mucho más aprisa de lo

²³³ O volume 3 de 1927 da revista *Mexican Folkways*, trata de murais de Maximo Pacheco produzidos nessa escola. Isso será melhor analisado no segundo capítulo.

que organiza un Banco Federal”²³⁴. Para Brenner, no que diz respeito aos bens do mundo, o México é um país pobre, mas abundante no que ela denominou de três heroísmos: emoção, pensamento e expressão.

Zapata cayó asesinado y las tierras no han sido devueltas a su gente, como él lo soñó; Carrilo Puerto fue traicionado y sus mayas no están más saludables y prósperos desde su muerte; la crítica social de Orozco no ha tenido resultados prácticos que se puedan medir; el Sindicato desapareció sin haber creado protección económica para los artistas. Pero en todas esas tareas quedaron plasmados los tres heroísmos, y eso parece suficiente”.²³⁵

A vida a partir da arte.

2.3.4 Considerações gerais sobre as imagens de *Idolos...*

Idolos... tinha como objetivo dar visibilidade à cultura mexicana. Para isso, visava atingir mexicanos e estrangeiros. Sobre os mexicanos, vale destacar que censos realizados na transição do século XIX para o XX apontavam um significativo número de analfabetos: no ano de 1895, 82,1% dos mexicanos eram analfabetos; em 1950, 42,6% da população ainda não era alfabetizada²³⁶. Desse modo, pode-se dizer que as imagens produzidas naquele período tinham a missão de tornar visível, e, portanto, inteligível, parte da história do México. Segundo Vasquez,²³⁷ a produção artística mexicana do período pós-revolucionário, possuía, dentre outros fatores, o desejo de transmitir ao povo iletrado o núcleo fundamental do que fora denominado de Renascimento Cultural. Isso não significa, contudo, que as imagens visavam somente os iletrados, afinal, as imagens podem afetar tanto os iletrados quanto os alfabetizados e os próprios intelectuais, incluindo aí o círculo compreendido pelos leitores efetivos do livro de Brenner, que não era muito amplo.

No caso de *Idolos...*, além de visibilidade, pode-se dizer que as imagens criaram perenidade ao discurso de Brenner. Perenidade que também era o

²³⁴ abre uma escola de escultura antes de pensar em um Tribunal Juvenil, e que pinta os muros de seus edifícios muito mais rápido do que organiza um Banco Federal. BRENNER, A. Op. Cit. p. 363.

²³⁵ Zapata caiu assassinado e as terras não foram devolvidas ao seu povo, como ele sonhou; Carrilo Puerto foi traído e suas mayas não eram mais saudáveis e prósperas desde sua morte; a crítica social de Orozco não possui resultados práticos que se podem medir; o Sindicato desapareceu sem haver criado proteção econômica para os artistas. Mas em todas essas tarefas ficaram incorporados os três heroísmos, e isso parece suficiente. Ibidem, p. 365.

²³⁶ ROBLES, José Narro; NAVARRO, David Moctezuma. Analfabetismo e México. Una deuda social. México: Revista Internacional de Estadística y Geografía. Vol. 3. N°3. Septiembre-diciembre 2012, p. 10.

²³⁷ VAZQUEZ, E. *Idolos tras los altares: la recuperación del México prehispánico y colonial en la obra de Anita Brenner*. Tema y variaciones de literatura. S/d.

objetivo das artes como um todo produzidas no México naquele contexto, haja vista os murais confeccionados em paredes de prédios públicos. *Idolos...* possui noventa e duas imagens. Dessas, quarenta são fotografias. As demais tratam-se de ilustrações e ex-votos, principalmente. Do total de imagens, nove referem-se a produções do período pré-hispânico, dez ao colonial, e todas as demais setenta e três imagens, ao período moderno. Esse dado, mais uma vez, pode ser utilizado para entender o quanto Brenner se valeu da narrativa e das imagens para pensar sobre o presente mexicano, ou seja, sobre a década de 1920, a partir das ligações que esse período tinha e tem com o passado mexicano, a partir das sobrevivências dessa ancestralidade mexicana. Nessa perspectiva, as fotografias de *Idolos...* se aproximam do objetivo da pintura mural, feitas no mesmo contexto, de produzir algo que criasse visibilidade à história e à tradição mexicana, ligando-as ao presente da nação. Vale lembrar, contudo, que a primeira edição de *Idolos...* foi publicada em inglês, nos Estados Unidos. Desse modo, pode-se pensar que quem mais se valeu dessa produção, ao menos naquele contexto, foi a elite cultural, tanto mexicana quanto estrangeira.

Vinte e uma imagens de *Idolos...* tem como tema aspectos religiosos, seja da religiosidade asteca e maia, seja da religiosidade fruto dessa fusão dos elementos nativos e espanhóis, seguindo a ideia de sobrevivência. A constante presença de escultura nas imagens escolhidas para integrar o livro, ligadas sobretudo a aspectos religiosos, reforça esse pensamento. Mesmo as fotografias de murais – tratam-se de dezesseis fotografias – tem no aspecto religioso uma presença marcante, principalmente nas de Orozco, que tem, em duas ocasiões, São Francisco como tema.

As fotografias de murais tornaram-se, posteriormente às viagens para a realização de *Idolos...*, uma das especialidades de Tina. A própria *Mexican Folkways*²³⁸, no volume número cinco do ano de 1929, destacou o lugar preeminente que Tina ocupou nas fotografias produzidas no México, afirmando que nenhum pintor acudiria a outro fotógrafo se Tina pudesse reproduzir (*sic*) sua obra. Note-se que o autor do artigo percebia a singularidade das fotografias de Tina, mas, ao mesmo tempo, dizia que sua arte se tratava de reprodução, o

²³⁸ TOOR, Frances. Exposicion de Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, v. 5 nº 4, 1929, p. 192.

que parece contraditório, uma vez que, se se tratasse única e exclusivamente de reproduzir imagens, não haveria diferenças entre as fotografias de Tina e de qualquer outro fotógrafo. Uma das fotografias de murais que integram *Idolos...*, mesmo não sendo assinada, certamente é de autoria de Tina. Tal fotografia, em *Idolos...* acompanhada da legenda “Diego Rivera, “Mujeres de Tehuantepec”, detalle de un fresco en la Secretaría de Educación Pública” (Figura 22), aparece também na obra de Maricela González Cruz Manjarrez, intitulada “Tina Modotti y el muralismo mexicano”²³⁹. Esse livro traz todas as cento e quinze fotografias de Tina que integram o arquivo “Tina Modotti” do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da Unam. Nessa obra, a fotografia de Tina foi intitulada de “Alfabetización”.



Figura 22: Detalhe de mural de Diego Rivera, “Mujeres de Tehuantepec”. Brenner, 1983, s/p.

²³⁹ MANJARREZ, Maricela González Cruz. Tina Modotti y el muralismo mexicano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Na fotografia, o recorte realizado por Tina fez com que somente o perfil das duas mulheres se tornasse visível. Em suas fotografias, é comum o destaque dado às mulheres, o que tem ligação com sua atuação política e suas lutas pessoais. Na pintura de Rivera (Figura 23) fotografada por Tina, além das duas mulheres destacadas por ela, existem mais sete personagens: cinco homens, uma mulher adulta, que distribui livros aos demais; e uma criança. O olhar de Tina, nesse caso em especial, criou, a partir da obra de Rivera, outra obra: uma fotografia de duas mulheres com feições indígenas que se voltam atentamente para o extracampo da imagem, para algo que jamais será visto por nós. Inúmeras vezes Tina fotografou temáticas indígenas, incluindo desde retratos até releituras de murais. Contudo, sua maneira de trabalhar com os indígenas se diferenciava da teoria indigenista, uma vez que o indígena não era taxado, em suas fotografias, como atrasado ou primitivo; ao mesmo tempo que se distanciava da mestiçagem de Vasconcelos, pelo destaque dado, inúmeras vezes, às especificidades do indígena. A criação que Tina fez a partir dos murais se opõe à ideia de que ela somente os reproduzia. Ela criava uma arte, sua arte.



Figura 23: Mural de Diego Rivera, Alfabetização, 1928. Secretaria de Educação Pública. Acervo pessoal.

Vale destacar, também, das imagens de *Idolos...*, as fotografias ligadas à arquitetura. Seis fotografias remetem a esse tema. A articulação entre pintura e arquitetura é característica das fotografias de Tina. Das fotografias de murais que produziu, principalmente as da SEP, em muitas ocasiões buscou recortar a pintura fotografada integrando-a ao edifício na qual foi produzida. Isso acabou fazendo com que a história contada por essa pintura fosse reescrita por meio de suas imagens. No caso da SEP, as pinturas de Rivera são muitas vezes conectadas por meio de frases ou temas. As fotografias de Tina, por sua vez, fazem um novo recorte, destacando algumas palavras de Rivera, alguns traços da pintura, numa nova leitura e interpretação dessas imagens, conforme verifica-se, por exemplo, na fotografia “Mujeres de Tehuantepec”, mencionada anteriormente. Das fotografias ligadas a arquitetura, uma se destaca. Trata-se da fotografia do mural de “Fermín Revueltas, decoración mural de un cuarto de máquinas” (Figura 24), localizado na Cidade do México.

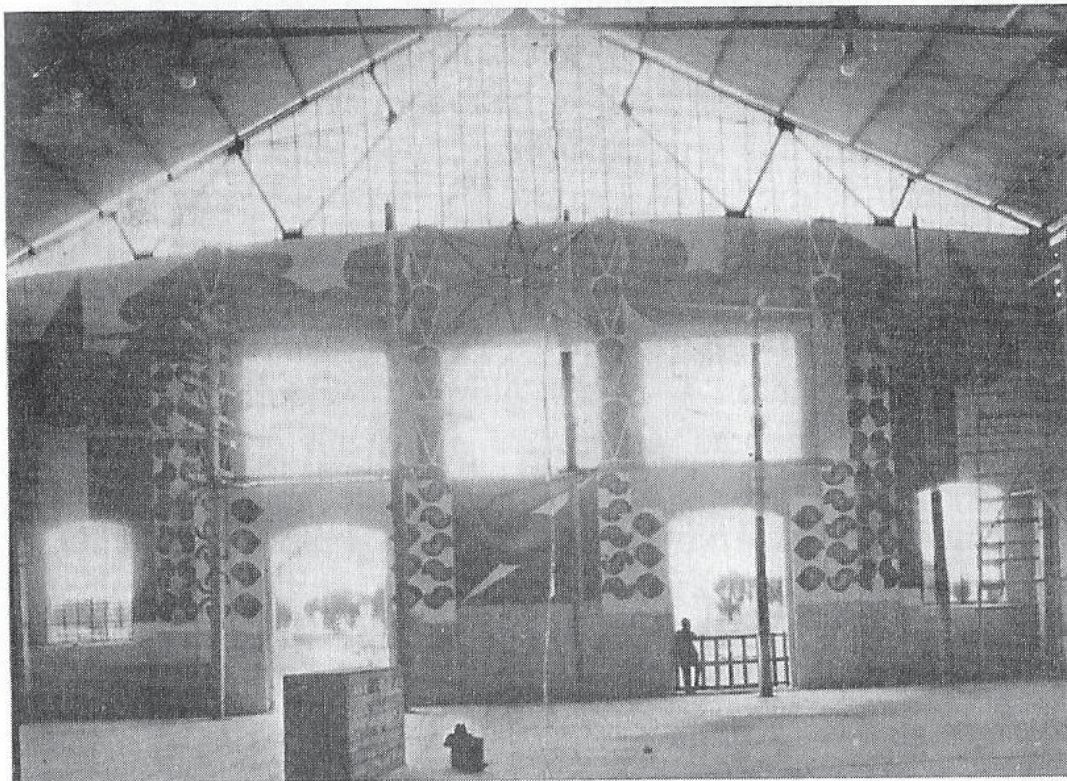


Figura 24: Fermín Revueltas, “Decoración mural de un cuarto de máquinas”. Brenner, 1983, s/p.

Nessa imagem, a arquitetura do local se destaca mais do que o próprio mural. Nela há um jogo de luz bastante marcante, resultado da escolha do ângulo frontal e do momento para a produção da fotografia, em que a luz do sol incidia diretamente do fundo para as portas e janelas do local, criando fragmentos de luz intensa na imagem. Há também a presença de uma pessoa, que, pela dimensão do edifício, pode passar despercebida a um olhar desatento. Isso pode ocorrer também pela ausência quase completa da representação humana nas imagens de *Idolos...*, visto que, de todas as imagens que compõem a obra, somente quatro²⁴⁰ tem a presença humana, e, mesmo assim, em nenhuma delas o homem é o protagonista da imagem: tem-se fragmentos do corpo humano, no caso da fotografia da mão de Amando Guzmán; um homem sentado na frente da *pulqueria*, em imagem que destaca a *pulqueria* e não o homem que lá está; um homem escorado numa grade, passando quase que completamente despercebido em meio a dimensão da construção, mural e jogo de luz; até mesmo na fotografia em que os homens são, em teoria, protagonistas, “Albañiles y pintores trabajando”, o aspecto arquitetônico em si, os andaimes e ferramentas de trabalho como um todo, tem mais destaque do que eles. Apesar de não ser o destaque da imagem, a simples inserção do sujeito nessa fotografia, como já foi indicado, faz com que seja possível considerá-la de autoria de Tina. Comparando o recorte dessa imagem com a de outras assinadas por Tina e Weston (Figura 25), em que ambos fotografaram lugares, tendas e ambientes de modo geral, se percebe que Weston optava pela pura abstração, pelo ambiente em si, enquanto Tina buscava atrelar o lugar fotografado e as pessoas.²⁴¹

²⁴⁰ Tratam-se das fotografias: “Mano del alfarero Amado Guzmán”, “El Charrito”, “Albañiles y pintores trabajando” e “Fermín Revueltas, decoración mural de un cuarto de máquinas”.

²⁴¹ Essa análise comparativa entre a presença da figura humana nas fotografias de Tina e a abstração das fotografias de Weston, foi aprofundada no artigo: MUZARDO, Fabiane Tais. As múltiplas facetas das fotografias de Tina Modotti: os diálogos com as artes e lutas mexicanas na década de 1920. Curitiba: Revista Art & Sensorium. Vol 3. Nº 1, 2016. p. 51-61.

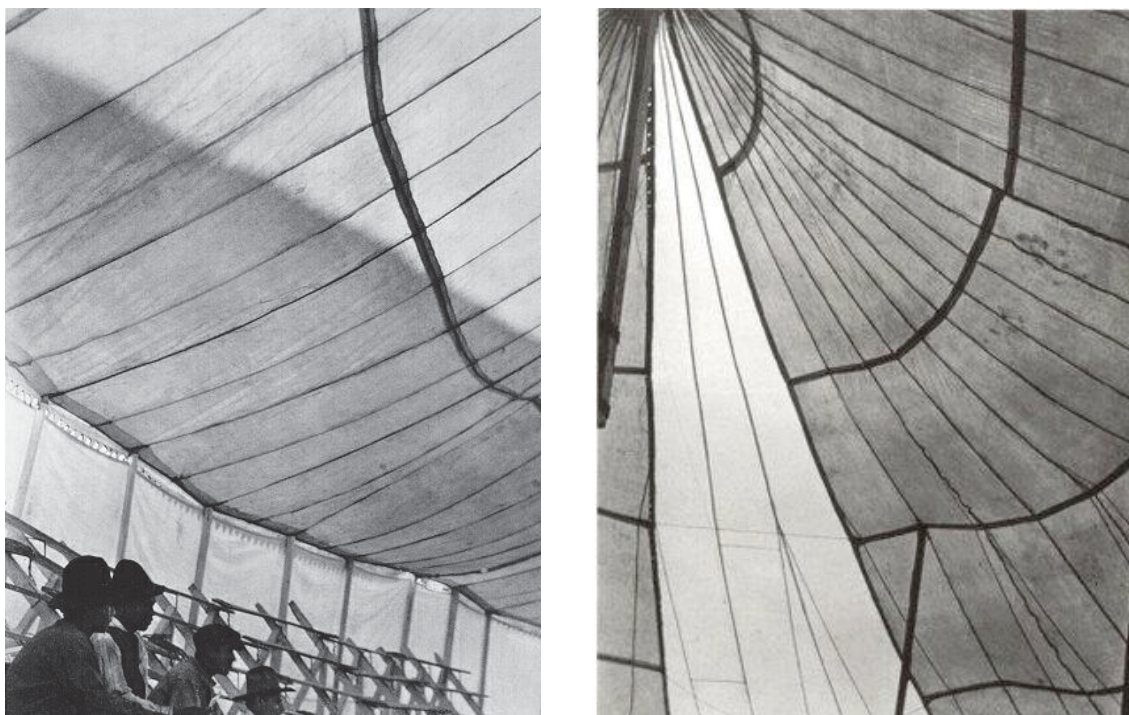


Figura 25: À esquerda, “Tenda de Circo”, Tina Modotti, 1924. À direita, “Tenda de Circo”, Edward Weston, 1924. Hooks, 1997, p. 100.

O que se defende, aqui, é que essa presença da figura humana nas fotografias de Tina liga-se diretamente com as viagens empreendidas para a construção de *Idolos*.... Por meio delas, Tina conheceu e se envolveu com o povo mexicano e essa busca por tentar reconstruir o país, numa concepção de reconstrução que ultrapassava os aspectos materiais, de moradia e de subsistência de modo geral, abrangendo o desejo e o direito pela beleza e pela arte. Desse modo, acredita-se que esse encontro de Tina com a cultura mexicana, tornado possível por meio das viagens de *Idolos*..., marcou sua fotografia, seu olhar diferenciado em relação à Edward Weston (que a iniciou na fotografia), bem como o seu ativismo político e seu modo de viver. É a partir dessa perspectiva que as fotografias de Tina publicadas nas revistas *Forma* e *Mexican Folkways* serão analisadas a seguir.

3.0 Tina Modotti e os periódicos mexicanos da década de 1920: fotografia e ativismo político em *Forma* e *Mexican Folkways*

Forma e *Mexican Folkways* são dois dos principais periódicos produzidos no México nas décadas de 1920 e 1930²⁴². *Mexican Folkways* foi uma revista de arte que visou projetar a cultura mexicana para o povo mexicano e para o exterior. A revista foi publicada entre os anos de 1925 e 1937, sendo o periódico com maior duração, naquele contexto, no México. *Forma*, por sua vez, teve somente sete edições, entre os anos de 1926 e 1928. *Forma* era patrocinada pela Secretaria da Educação, naquele momento dirigida pelo Dr. Puig Causauranc²⁴³. *Mexican Folkways* e *Forma* foram produzidas em um contexto em que se debatia sobre o “povo mexicano” e o que se esperava desse povo, buscando avançar num sentido de criar novas potências.

As imagens se destacam nas duas revistas. Susan Sontag, trabalhando com fotografias de violência em seu livro “Diante da Dor dos Outros”, afirma que “as fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”²⁴⁴. *Forma* e *Mexican Folkways* foram pensadas e produzidas por agentes culturais que formavam a elite cultural mexicana, que desejava tornar visível a potência cultural daquele país, tanto para os letrados quanto para os iletrados. Para Sontag,

ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos.²⁴⁵

Nessa pesquisa, esses periódicos foram escolhidos para serem analisados por serem revistas de arte, pela projeção que conquistaram, o

²⁴² Outros periódicos, como “30-30. Organo de los pintores de Mexico”, foram produzidos nesse contexto. “30-30...” teve somente três edições publicadas, todas no ano de 1928. Apesar da breve existência, o trabalho de Tina foi mencionado duas vezes: a primeira vez na edição de número 2, de agosto, em texto intitulado “Las fotos de Tina Modotti”, que destaca o valor artístico e social de suas fotografias; a segunda menção se deu na edição de número 3, datada de setembro/outubro, em “La ultima exposicion de fotografia”, que trata de uma premiação de trabalhos fotográficos, em que se afirma que a fotografia de Tina era a única verdadeiramente interessante. DE LA CANAL, Ramón Alva. 30-30. Organo de los pintores de Mexico. Cidade do México, núm. 3, septiembre y octubre de 1928.

²⁴³ Puig Causauranc foi um médico, político e escritor mexicano nascido em 1888. Dentre seus escritos destaca-se a obra “Esfuerzo educativo en México”, publicado em 1928.

²⁴⁴ SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 12. Tradução Rubens Figueiredo.

²⁴⁵ Ibidem, p. 21.

período em que foram produzidos e pela intensa participação de Tina em suas produções. *Forma* e *Mexican Folkways* fazem parte do acervo da Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da Unam, onde foram pesquisadas. Parte do material de *Mexican Folkways* que tive acesso era original, outra, era cópia da revista. Isso fez com que algumas das imagens aqui referenciadas tivessem baixa qualidade. Quando isso ocorrer, e a imagem em questão tiver sido publicada em outros meios, utilizaremos esse padrão: do lado esquerdo será colocada a imagem original de *Mexican Folkways* e do lado direito a mesma imagem publicada em outros meios. Por outro lado, em situações em que a qualidade da imagem estiver muito baixa e ela não tiver sido publicada em outros meios, a mesma não será colocada aqui, como é o caso de uma das fotografias que acompanham o texto “La nueva arquitectura mexicana”. Em outras situações, ainda, apesar de não ter a qualidade ideal, as imagens serão reproduzidas mesmo assim.

3.1 *Forma*, uma revista oficial de arte

Diferentemente de *Mexican Folkways*, publicada durante vários anos, a revista *Forma* teve curta duração. A ideia de criar uma revista mensal dedicada às artes plásticas foi do jovem pintor Gabriel Fernandez Ledesma²⁴⁶. A SEP, na época dirigida pelo Dr. Puig Causauranc, acolheu essa ideia e custeou a publicação, o que fez com que, em muitos aspectos, a revista se tornasse um instrumento de propaganda do governo mexicano. Apesar disso, o simples fato de o governo se valer de uma revista de arte para projetar suas ações comprova o quanto as criações artísticas eram valorizadas, naquele momento, no México.

O texto de abertura da revista, cuja primeira edição data de outubro de 1926, foi escrito por Causauranc.

[...] corresponde a la Secretaria de mí cargo el atender con particularidad al fomento y desarrollo de las artes plásticas en el país, que constituyen no solamente un fuerte lazo espiritual al expresar – postulado del arte – Dolores y ensueños humanos que integran nuestra más alta armonía, nacional y universal, sino la revelación, cada vez más clara y potente, del formidable caudal de fuerza creadora que alienta en nuestra raza. Esta cualidad primordial de la raza, que nadie

²⁴⁶ Gabriel Fernandez Ledesma foi um artista mexicano que nasceu em Aguascaliente no ano de 1900. Trabalhou como pintor, muralista e escritor.

negará, la atestiguan las ruinas maravillosas de Úxmal y de Teotihuacán, flor de la pre conquista, y supero a los modelos importados de la colônia con el empuje vigorosísimo de sua fantasia desarrollada en las iglesias levantadas con lagrimas; Fuerza creadora y fantasia artística que después de tres siglos de obscuro silencio siguen arrancando al peón y la índia de su miséria y de su abyección por el arte manifestado [...] en la jicara de colores perfecto, en el petate policromo, que son, en la cabeza lejana, como una nota clara de seguridad y esperanza.²⁴⁷

Percebe-se, pelas palavras de Causauranc, o quanto o discurso da publicação mesclava elementos da teoria indigenista, de Gamio, e da mestiçagem, de Vasconcelos, além de realçar a potência de criação artística do mexicano, descrita enquanto “raça” e não nacionalidade. Tem-se, também, nesse primeiro escrito de *Forma*, a menção à ideia de “sobrevivência”, ainda que, novamente, de forma não nomeada. Isso pode ser percebido a partir do momento em que Causauranc defende a permanência da força criadora da raça mexicana, que superou a tentativa de imposição de modelos importados. A “sobrevivência” também pode ser percebida quando Causauranc escreve sobre a capacidade de produzir beleza, passada de geração em geração entre os mexicanos.

Y arte, liberado de esas malas influencias, es el que deseamos que se haga en esta Revista. Nos toca seguramente felicitarnos por vivir el solemne momento histórico del despertar de una raza. Quien sabe si no debemos congratularnos, en el fondo de que la dominación española primero y la [...] criolla e mestiza despues [...] nos hayan deparado la sublime tarea de revelar al mundo los ignorados e ingenuos de nossa nacionalidade²⁴⁸.

O “despertar de uma raça” aproxima *Forma* e a teoria de Vasconcelos. Uma raça nova gerada a partir da fusão. Novamente, também, se percebe a ideia

²⁴⁷ [...] corresponde a Secretaria, ao meu cargo, atender com particularidade o fomento e desenvolvimento das artes plásticas no país, que constituem não somente um forte laço espiritual ao expressar – postulado da arte – dores e sonhos humanos que integram nossas mais altas harmonias, nacional e universal, mas a revelação, cada vez mais clara e poderosa, do formidável fluxo de força criadora que encoraja nossa raça. Esta qualidade primordial da raça, que ninguém negará, a testemunho das ruínas maravilhosas de Úxmal e de Teotihuacán, flor da pré-conquista, e superou os modelos importados da colônia com o vigoroso impulso de sua fantasia desenvolvida nas igrejas levantadas com lágrimas; Força criadora e fantasia artística que depois de três séculos de escuro silêncio seguem arrancando o peão e a índia de sua miséria e de sua abjeção pela arte manifestada [...] na xícara de cores perfeitas, na mochila policromada, que estão, na cabeça distante, como uma clara nota de segurança e esperança. CASAURANC, Puig. *Forma*. v. 1 num 1, outubro 1926, p. 1.

²⁴⁸ E a arte, liberada dessas más influências, é o que desejamos fazer nesta Revista. É a nossa vez, nos felicitar por viver o solene momento histórico do despertar de uma raça. Quem sabe se não devemos parabenizar-nos pela civilização espanhola primeiro e a [...] criolla e mestiça depois [...] eles nos deram a sublime tarefa de revelar ao mundo os ignorados e ingenuos de nossa nacionalidade. Ibidem.

de progresso ligada a estágios: primeiramente, a dominação espanhola e, em seguida, a ascensão de mestiços e *criollos*. O fato de o discurso de *Forma* às vezes se aproximar da teoria criada por Vasconcelos indica o quanto esse período da história do México não pode ser entendido de forma estanque. Ainda que Causauranc ocupasse nesse momento o cargo que outrora fora de Vasconcelos e que, em tese, a SEP assumisse uma postura mais próxima do indigenismo de Gamio, a ideia de uma nova raça, criada a partir de fusões, se fez presente na revista.

Em *Forma* foram publicadas mais imagens do que textos. Talvez essa característica tenha relação com o fato de se tratar de uma revista oficial e a maioria da população mexicana ser analfabeta naquele contexto²⁴⁹. Desse modo, era possível que mais pessoas compreendessem o discurso criado pela revista se ela se valesse mais de imagens do que de palavras. Todavia, ainda que possamos pensar nesse caráter popular da revista, quando esta se propôs a publicar opiniões pessoais do público sobre temas ligados a atualidade artística do país, em uma página denominada de “Encuesta”, foram selecionadas opiniões de artistas, arquitetos e escritores, dentre outros; os mesmos agentes culturais que participavam de outras publicações, como *Mexican Folkways* e *El Machete*. Isso pode ser usado para se afirmar que o objetivo de *Forma*, de popularizar a arte, foi limitado em vários sentidos.

O transitar desses agentes culturais mexicanos fica evidente em texto escrito por Brenner, intitulado “Un Verdadero rebelde en arte”, que trata da arte produzida por Siqueiros.

[...] en un país donde se lee poco, como en México, la pintura conserva su antigua función de propagar ideas, cuya función la hizo nacer y perdurar por el curso de los siglos. [...] escogio [se refere a Siqueiros] como medio fuerte, ‘El Machete’, en cuyo periódico aparecieron dibujos e grabados de él, impregnados de rebeldía espiritual y de sinceridad plástica.²⁵⁰

²⁴⁹ Conforme mencionado, no ano de 1895, 82,1% dos mexicanos eram analfabetos; em 1950, 42,6% da população ainda não era alfabetizada. ROBLES, José Narro; NAVARRO, David Moctezuma. Analfabetismo e México. Una deuda social. México: Revista Internacional de Estadística y Geografía. Vol. 3. N°3. Septiembre-diciembre 2012, p. 10

²⁵⁰ [...] em um país onde se lê pouco, como no México, a pintura conserva sua antiga função de propagar ideias, cuja função a fez nascer e perdurar durante os séculos. [...] escolheu [refere-se a Siqueiros] como meio forte, “El Machete”, em cujo jornal apareceram desenhos e gravuras dele, impregnados de rebeldia espiritual e de sinceridade plástica. *Forma*, v. 1, num. 2, novembro, 1926, p. 23.

Um texto escrito por Brenner para *Forma* que trata do trabalho de um artista, Siqueiros, que escolheu como meio principal para divulgação de sua arte o periódico *El Machete*. Brenner ainda afirma que Siqueiros teve a sensibilidade e a sabedoria de deixar de lado as noções adquiridas na Europa, “impresionado fuertemente de la plástica original del arte mexicano, encontrado tanto en los museos como en la vida diária”.²⁵¹ Daí o caráter revolucionário da obra de Siqueiros, apontado no próprio título do texto.

A valorização da cultura mexicana se torna evidente em alguns textos e imagens publicados em *Forma*. Em “Pinturas murales mexicanas”, por exemplo, Jean Charlot critica o fato de a maioria dos mexicanos tidos como cultos não valorizarem os elementos mais marcantes da cultura nacional, como a pintura de *pulquerias*; nem conhecerem Tehotiuacán, ainda que conhecessem lugares como o Egito.

Son las pulquerias con sus fachadas y sus interiores intensamente decorados, una constestacion practica a las preguntas que se hacen sobre el porqué del arte. [...] el hecho de que más gente entra a beber en las pulquerias mejor pintadas, prueba lo útil del arte; una pulqueria sin pintar seria comercialmente um absurdo.²⁵²

Na edição número 3, publicada em 1927, novamente se percebe a defesa desse caráter popular da arte em texto de Molina Enriquez. Enriquez escreveu sobre a mudança na forma de se entender a arte no México, visto que, pela primeira vez tal produção se voltava para os humildes, os explorados e os oprimidos de todos os gêneros. “El arte es ahora para los obreros”.²⁵³

As escolas ao ar livre também foram tema de um texto. Ainda que tais escolas tivessem o objetivo de popularizar a arte, a maneira como esses estabelecimentos foram tratados na revista evidencia seu caráter oficial. O texto intitulado “Las escuelas al aire libre”²⁵⁴ destaca os anos de criação dessas

²⁵¹ impresionado fortemente com a plástica original da arte mexicana, encontrada tanto nos museus como na vida diária. Ibidem.

²⁵² São as pulquerias com suas fachadas e seus interiores intensamente decorados, uma contestação prática às perguntas que se fazem sobre o porquê da arte. [...] o fato de que mais gente entra para beber nas pulquerias com melhores fachadas e pinturas, prova o útil da arte; uma pulqueria sem pintar seria comercialmente um absurdo. CHARLOT, Jean. Pinturas murales mexicanas. *Forma*, v. 1 num. 1, outubro, 1926, p. 11.

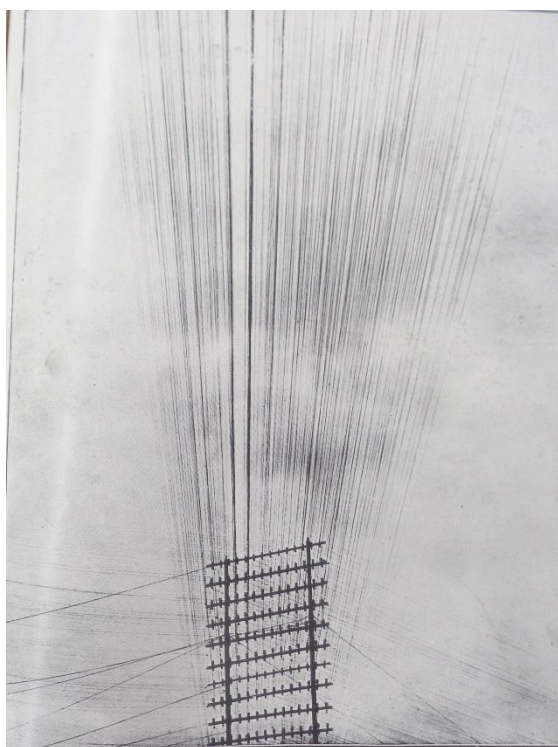
²⁵³ A arte é agora para os operários. ENRIQUEZ, Molina. Arte para los obreros. *Forma*, vol 1, num. 3, 1927, p. 14.

²⁵⁴ NOVO, Salvador. Las escuelas al aire libre. *Forma*, v. 1 num. 1, outubro, 1926, p. 16.

escolas e sua difusão durante o governo de Obregón, numa clara propaganda das ações empreendidas pelo governo mexicano.

3.1.1 Tina Modotti na revista *Forma*

Vinte e nove fotografias de Tina foram publicadas em *Forma*. A primeira menção ao seu trabalho se deu na edição de número 4, datada de 1927. O breve texto, intitulado “Obras de Tina Modotti”, trata da sensibilidade estética de Tina. Quatro imagens acompanham esse texto (Figura 26).



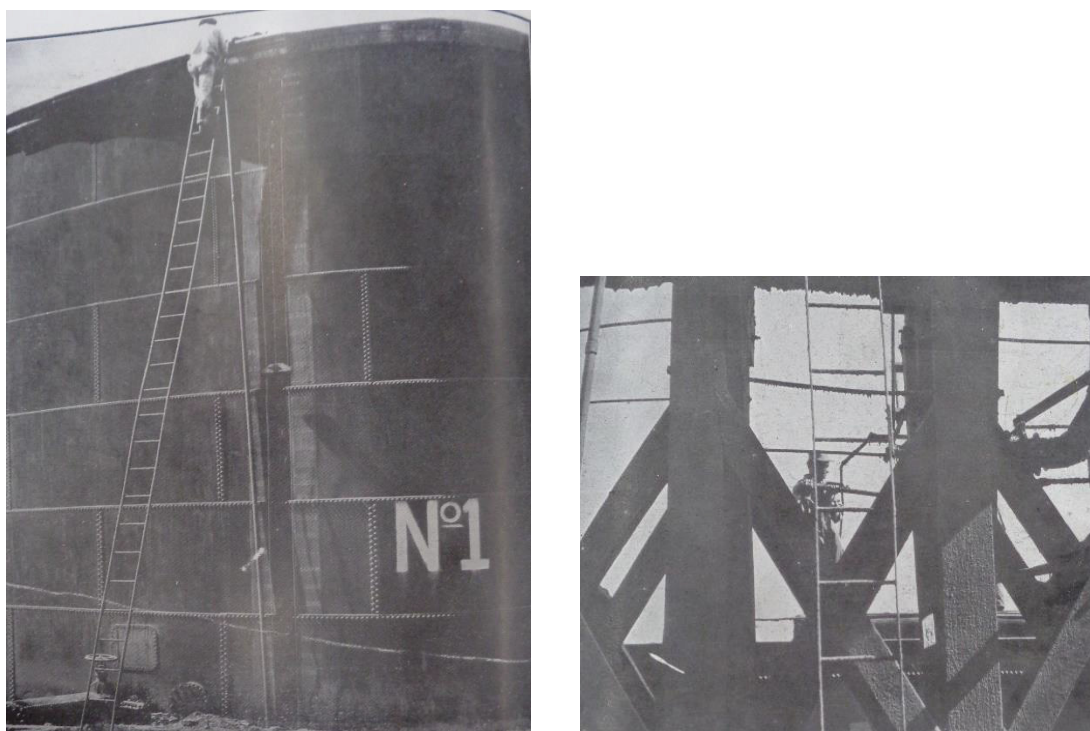


Figura 26 – Fotografias de Tina. *Forma*, 1927, v. 4, p. 30-34.

As fotografias em questão costumam ser classificadas como pertencentes a “fase artística” do trabalho de Tina. Contudo, conforme discutido, não acreditamos na possibilidade de se classificar suas fotografias de modo estanque. A noção de movimento se faz presente nas quatro fotografias. No primeiro caso, o ângulo escolhido para fotografar as escadas criou a ideia de que ela descia esses degraus, carregando sua câmera. Na segunda fotografia, a posição dos cabos cria possibilidades: um emaranhado de cabos que segue em diferentes direções e que, de algum modo, torna visível a ideia de encontros, apontados, aqui, como marcantes na trajetória da pessoa Tina e, também, da fotógrafa Tina Modotti. Nas duas últimas imagens a noção de movimento é mais direta, uma vez que há a presença de homens trabalhando. Além de uma narrativa, nota-se, nessas quatro imagens, uma preocupação com a composição geométrica dos elementos escolhidos para serem fotografados. A imagem, dessa forma, foi, também, trabalhada em sua dimensão formal.

Fotografias de esculturas de Tina Modotti também foram publicadas em *Forma*. Uma delas, “Cabeza de Santo” (Figura 27), também foi publicada em

Idolos..., dois anos mais tarde. Em *Idolos...*, tal fotografia não foi assinada, seguindo a característica de produção coletiva do livro; em *Forma*, o nome de Tina foi mencionado.

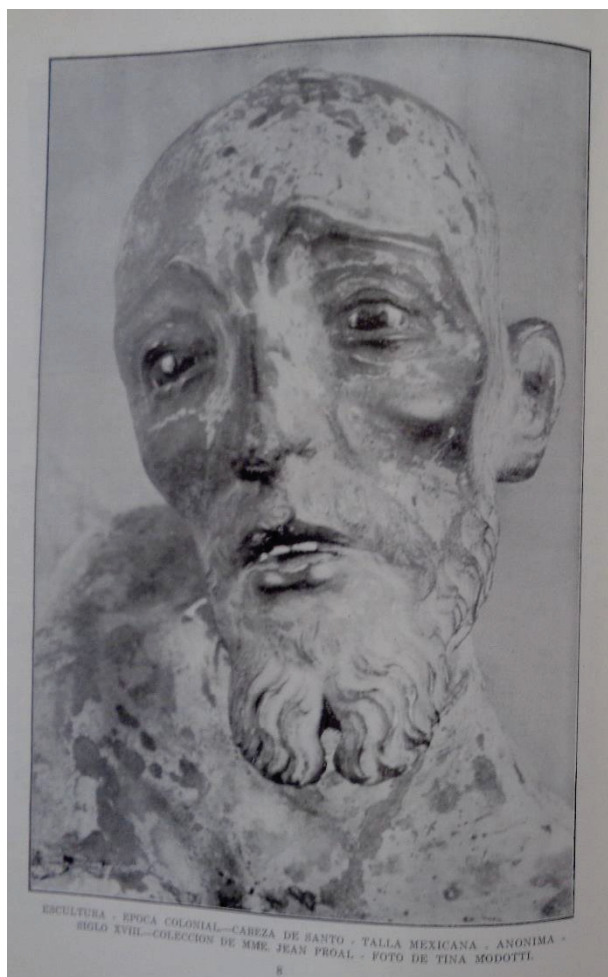


Figura 27 – Fotografia “Cabeza de Santo”. Tina Modotti. *Forma*, 1927, v. 5, p. 8

Na legenda da fotografia se lê: “Escultura Epoca Colonial – Cabeza de Santo – Talla mexicana – anonima – siglo XVIII – coleccion de Mme. Jean Proal – Foto de Tina Modotti”. Tina escolheu fotografar uma escultura de um símbolo cristão feita por um mexicano anônimo. Esse fato nos possibilita pensar que tal imagem se liga à concepção de mestiçagem, entendida como aquilo que gera algo novo. A arte, mais uma vez, extrapolava os grandes nomes e as características estanques, transitando por diferentes espaços.

Outra fotografia que fez parte de *Idolos...*, de máscaras mexicanas (Figura 28), também foi publicada em *Forma*.

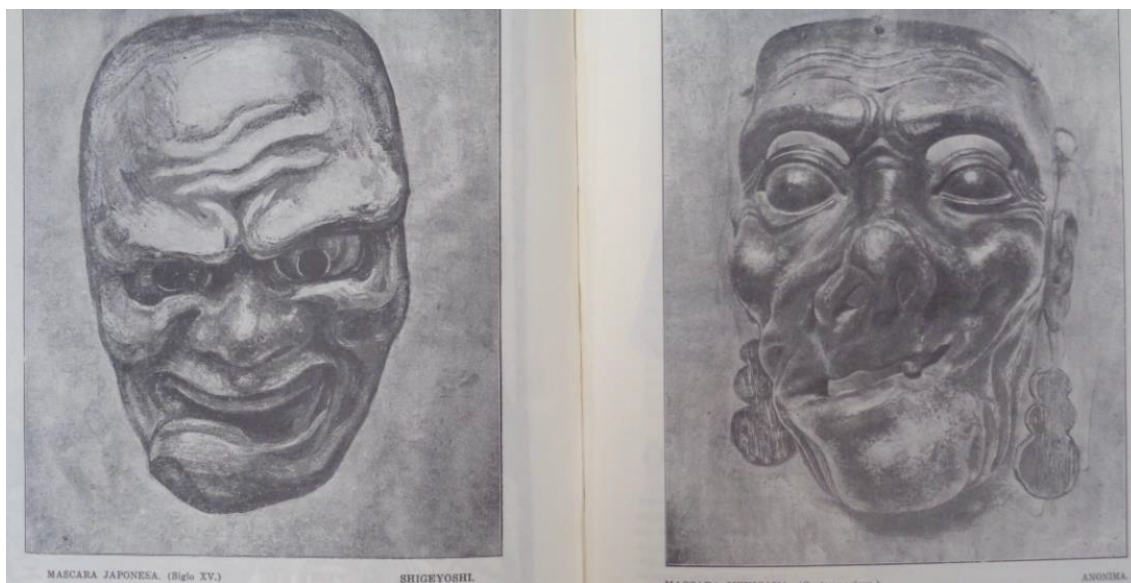


Figura 28 – Fotografias de Máscaras. *Forma*, 1928, v. 7, p. 26-27

Tina fotografou máscaras inúmeras vezes. Em todas as ocasiões escolheu fotografar somente a máscara, sem a presença de um corpo. As máscaras, com ou sem a presença de um corpo, são analisadas por Hans Belting²⁵⁵ no texto “Por uma antropologia da imagem”. Belting entende a imagem como algo que pode viver em uma obra de arte, mas que não coincide com ela.

Em um nível mais geral, a questão diz respeito à imagem em um dado meio, seja ele fotografia, pintura ou mesmo vídeo. Mas ela só faz sentido quando somos nós que a perguntamos, porque vivemos em corpos físicos, com os quais geramos nossas próprias imagens e, por conseguinte, podemos contrapô-las a imagens do mundo visível²⁵⁶.

Para explicar sua proposta, Belting faz referência a termos que remetem à Grécia antiga. Retoma, desse modo, as discussões de Vernant sobre o significado de *eidolon* e *kolossos*, afirmando que

Tanto o *eidolon* quanto o *kolossos* remontam ao ser humano, como um terceiro parâmetro nesta configuração: uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores”.²⁵⁷

Diferentemente dessa concepção, Belting propõe uma inter-relação triangular entre imagem, corpo e meio. Segundo o autor,

²⁵⁵ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005.

²⁵⁶ Ibidem, p. 66.

²⁵⁷ Ibidem, p. 68.

as imagens *acontecem* entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior²⁵⁸.

Nessa percepção, Belting vê as máscaras como a invenção mais brilhante no campo da criação de imagens, por compreender a simultaneidade entre presença/ausência, que, em sua visão, caracteriza a maioria das imagens; e por expor permanentemente uma nova face, a partir do ocultamento de outra face. Defende, ainda, que toda imagem poderia, de algum modo, ser classificada como máscara, “seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo”²⁵⁹. É significativo o fato de Tina ter produzido inúmeras fotografias de máscaras e, em todas as ocasiões, ter escolhido fotografá-las sem a presença de um corpo. Nessa imagem em específico, foram colocadas lado a lado duas máscaras, uma mexicana e uma japonesa, cujos olhos e bocas possuem certa semelhança. A máscara mexicana, contudo, é enfeitada com brincos. Novamente é possível verificar a produção de um discurso imagético que ultrapassava as questões de nacionalidade, pelo menos no sentido atribuído por Gamio.

O trabalho de Tina nas escolas ao ar livre foi publicado na edição número 6 de *Forma*. Oito fotografias foram publicadas nessa edição, uma delas na capa (Figuras 29 a 31).

²⁵⁸ Ibidem, p. 69

²⁵⁹ Ibidem, p. 70.



Figura 29 – Fotografia de Tina na capa do v. 6 de *Forma*, 1927

O texto que acompanha essas imagens, intitulado “Artistas e artesanos. La escuela libre de escultura y talla directa”²⁶⁰, trabalha com a ideia de popularização da arte realizada por essas escolas, defendendo que “Popularizar el arte no es rebajarlo ni prostituirlo”²⁶¹. Defende-se, ainda, que nessas obras de

Espontânea manifestación infantil, se descubren parentescos milenários; hay figuras que se parecen a las piedras primitivas de los aborígenes y otras muy semejantes a las de antigua escultura china. En hierros, maderas e bronce, recordamos las ornamentaciones civiles y religiosas de la Colonia, en la que hay elementos de importância europea y otras privativas del buen gusto indígena.²⁶²

²⁶⁰ ALBA, Pedro de. Artistas e Artesanos. La escuela libre de escultura y talla directa. *Forma*, v. 1, num. 6, 1926, p. 2 – 6.

²⁶¹ Popularizar a arte não é rebaixá-la nem prostituí-la. Ibidem, p. 4.

²⁶² Espontânea manifestação infantil, se descobrem parentescos milenários; há figuras que se parecem as pedras primitivas dos aborígenes e outras muito semelhantes às antigas esculturas chinesas. Em ferro, madeira e bronze, lembramos as ornamentações civis e religiosas da Colônia, em que há elementos de importância europeia e outras privativas de bom gosto indígena. Ibidem, p. 5

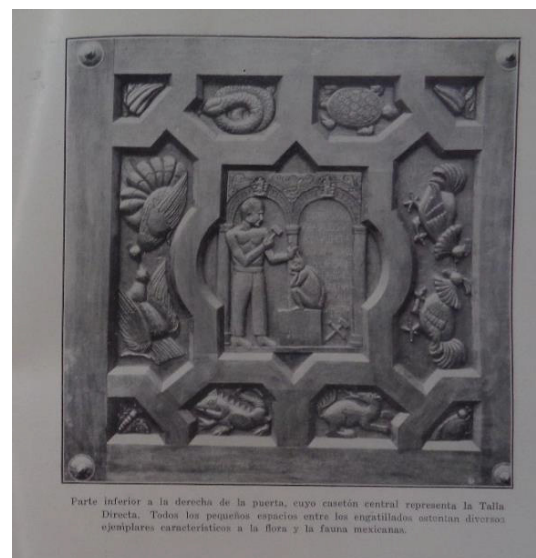


Figura 30 - Fotografias de Tina do trabalho realizado nas escolas de arte ao ar livre. Forma, nº6.



Figura 31 -Fotografias de Tina do trabalho realizado nas escolas de arte ao ar livre. Forma, nº6.

Além de se perceber a presença de elementos milenares na arte produzida pelos alunos dessas escolas, se defende que essa presença não é ensinada, sendo, ao contrário, espontânea. Tal presença pode ser entendida como um “fio” que liga os mexicanos que viveram em diferentes períodos. As emoções, segundo Didi-Huberman, passam por “gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente”²⁶³. Essa presença, desse modo, pode ser percebida tanto na arte produzida nessas escolas, quanto no interesse de Tina em fotografar essas produções. Vale lembrar que o primeiro encantamento de Robo, o falecido

²⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016, p. 32.

esposo de Tina, com o México, foi justamente as artes produzidas por crianças nessas escolas, conforme mencionado no primeiro capítulo.

3.1.2 Tina e os murais na revista *Forma*

Em *Forma*, catorze fotografias de Tina sobre murais foram publicadas (Figuras 32 a 36).

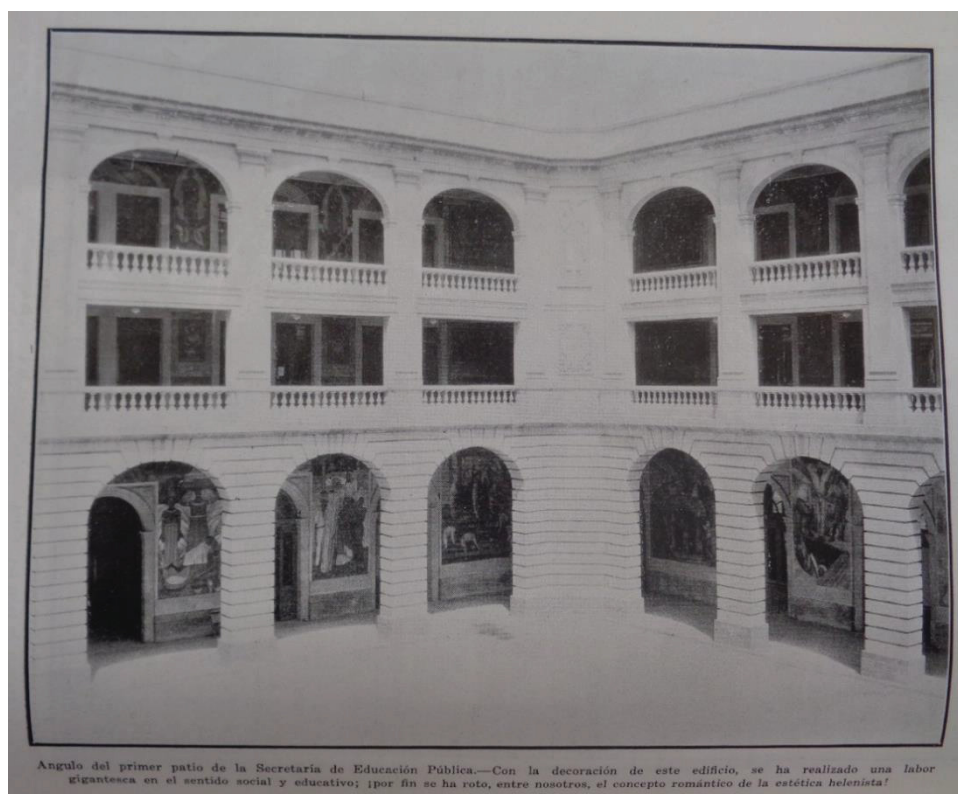


Figura 32 - Vista panorâmica da Secretaria de Educação Pública. *Forma*, v. 5 p, 42

O trabalho de Tina com os muralistas foi analisado por Manjarrez em artigo intitulado “Tina Modotti y el muralismo. Un lenguaje común”²⁶⁴. Segundo a autora, a aproximação entre Tina e os muralistas

no sólo fue laboral o afectiva, pues existió una proximidad con ellos en cuanto a su actitud frente a la vida y la percepción de la realidad mexicana de los años veinte. Además, hubo una propuesta artística y cultural común en la cual confluían las revoluciones mexicana y soviética, la vanguardia y el nacionalismo. Encontramos paralelismos formales y conceptuales entre su fotografía y el muralismo, tales como la representación de la naturaleza y del campo, donde se destaca la presencia de nopales, maíz y magueyes; también aluden a instrumentos de trabajo y a elementos distintivos de sectores populares; así, aparecen machetes, palas, cananas y sombreros de

²⁶⁴ MANJARREZ, Maricela. Tina Modotti y el muralismo. Un lenguaje común. *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm 78, 2001.

campesinos; finalmente, registran escenas populares, fiestas tradicionales, corridos, artesanías y costumbres.²⁶⁵

Além dessas aproximações, Manjarrez ainda destaca, nessas fotografias, a representação dos trabalhadores, a constante presença de crianças e mulheres (Figuras 33 e 34), de elementos simbólicos, como violões e cartucheiras; e de mãos (Figura 35 e 36).

²⁶⁵ não só foi trabalho ou afeto, mas existiu uma proximidade com eles enquanto à sua atitude frente à vida e a percepção da realidade mexicana dos anos 20. Ademais, houve uma proposta artística e cultural comum na qual convergiram as revoluções mexicana e soviética, a vanguarda e o nacionalismo. Encontramos paralelos formais e conceituais entre sua fotografia e o muralismo, tais como a representação da natureza e do campo, onde a presença de nopales, milho e magueyes se destaca; também mencionam instrumentos de trabalho e elementos distintivos de setores populares; assim, aparecem machetes, pás, cananas e chapéus de camponeses; finalmente, eles registram cenas populares, festivais tradicionais, corridos, artesanato e costumes. Ibidem, p. 177.

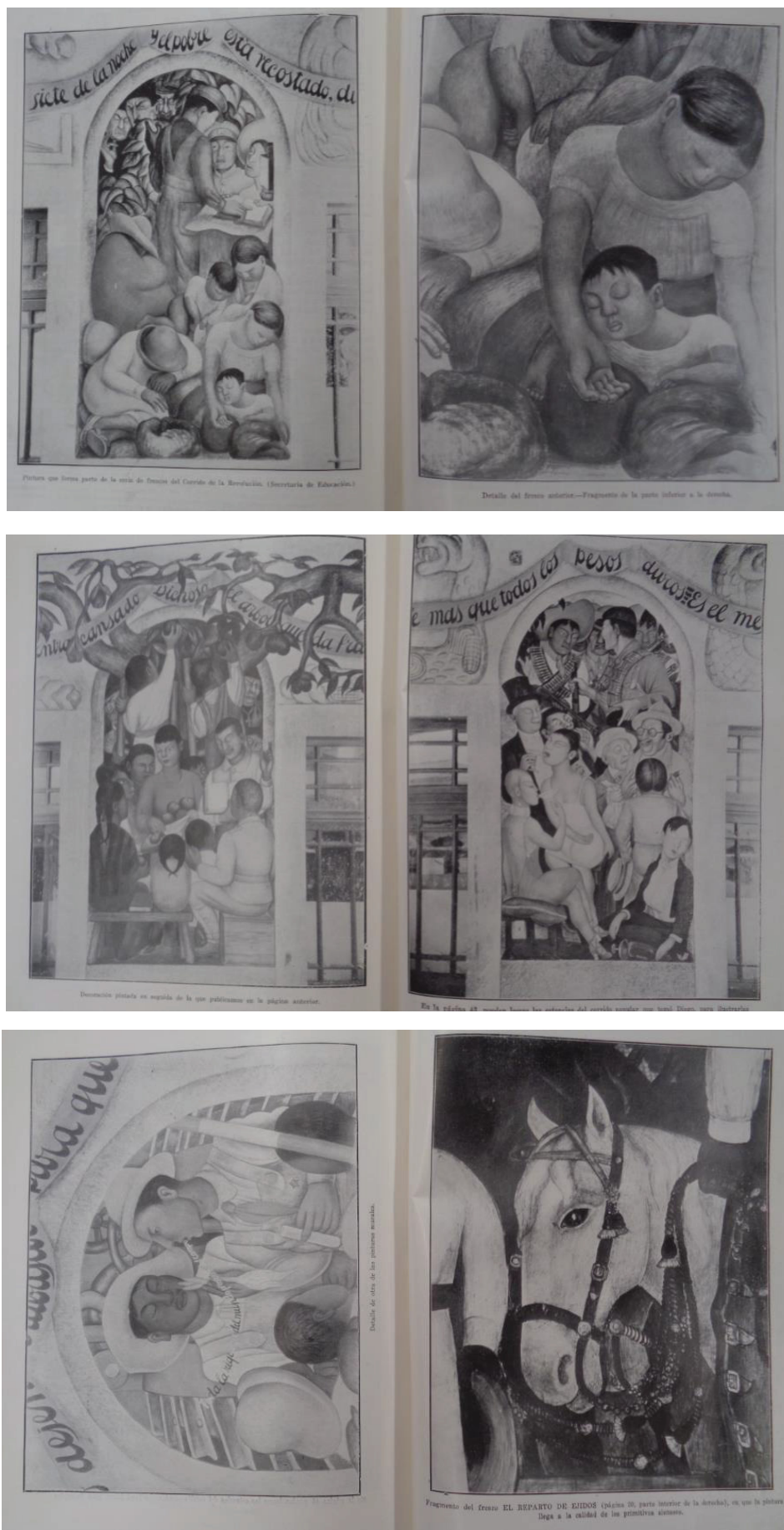


Figura 33 – Fotografias de trabalhadores e cenas de trabalho. Forma, v. 5, p. 44 a 49

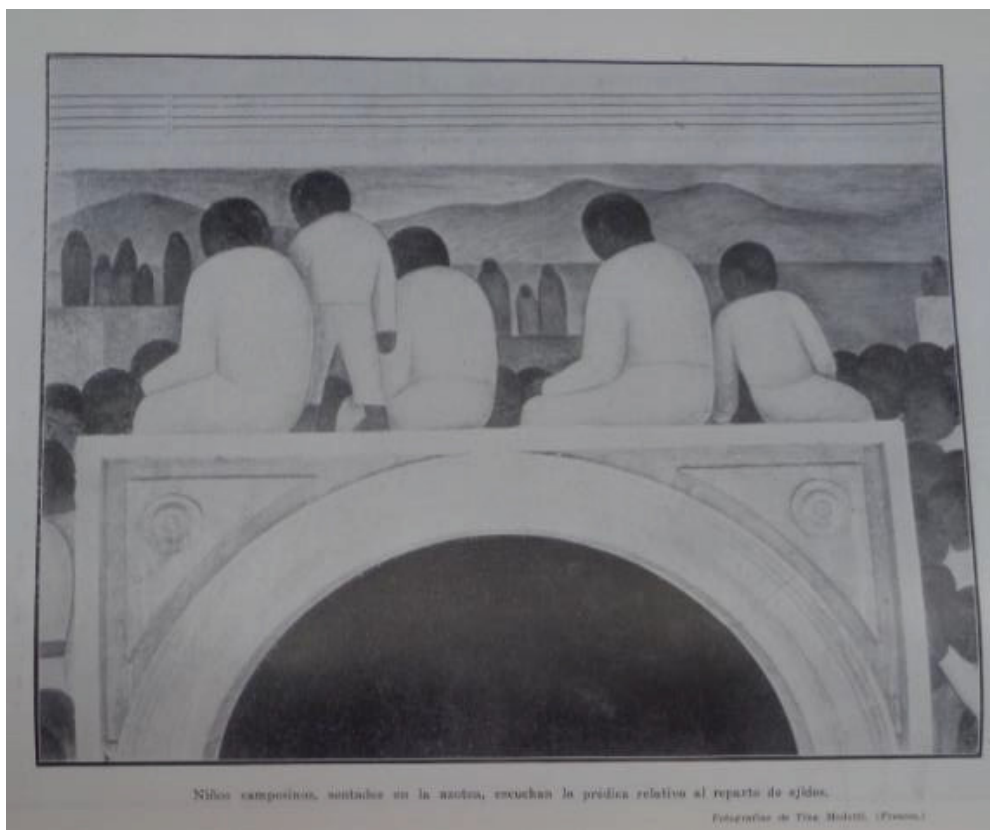


Figura 34 – Crianças camponesas. Forma, v. 5. p. 52

Segundo Manjarrez

Al reencuadrar la fotografía las manos que pinta Rivera en sus murales, destaca su significación ideológica, como en la parte superior de algunos tableros y en techos y bóvedas de Chapingo; pero también resalta el tratamiento artístico y formal. [...] El motivo de las manos y de los puños se encuentra constantemente en murales y cuadros realizados particularmente de los años veinte a los cuarenta, y en algunos de Siqueiros de los años cincuenta. Algunas fotos de Tina Modotti se titulan *Manos de lavandera*, *Manos de titiritero*, y, siguiendo prácticas vanguardistas, como las del propio Weston, en sus imágenes fragmenta el cuerpo y se centra en el motivo de interés.²⁶⁶

Pode-se pensar que esse destaque dado por Tina às mãos tenha relação com seu engajamento político.

As mãos foram objeto de análise de pensadores ligados a luta comunista, como Engels, por exemplo, que na obra *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, de 1876, defendeu

²⁶⁶ Ao reenquadrar as mãos que pinta Rivera em seus murais, a fotografia destaca sua significação ideológica, como na parte superior de alguns painéis e nos tetos e abóbadas de Chapingo; mas também resalta o tratamento artístico e formal. [...] O motivo das mãos e dos punhos se encontra constantemente em murais e quadros realizados particularmente nos anos vinte aos quarenta, e em alguns de Siqueiros dos anos cinquenta. Algumas fotos de Tina Modotti se chamam *Mãos de lavadeira*, *mãos de marionetes*, e, seguindo práticas vanguardistas, como as do próprio Weston, em suas imagens fragmenta o corpo e se centra no motivo de interesse. Ibidem, p. 184.

que as mãos diferenciam os homens dos demais animais, sendo também o que produz e é produzido pelo trabalho.²⁶⁷

Nas fotografias publicadas em *Forma*, esse destaque dado às mãos é evidente (Figuras 35 e 36).

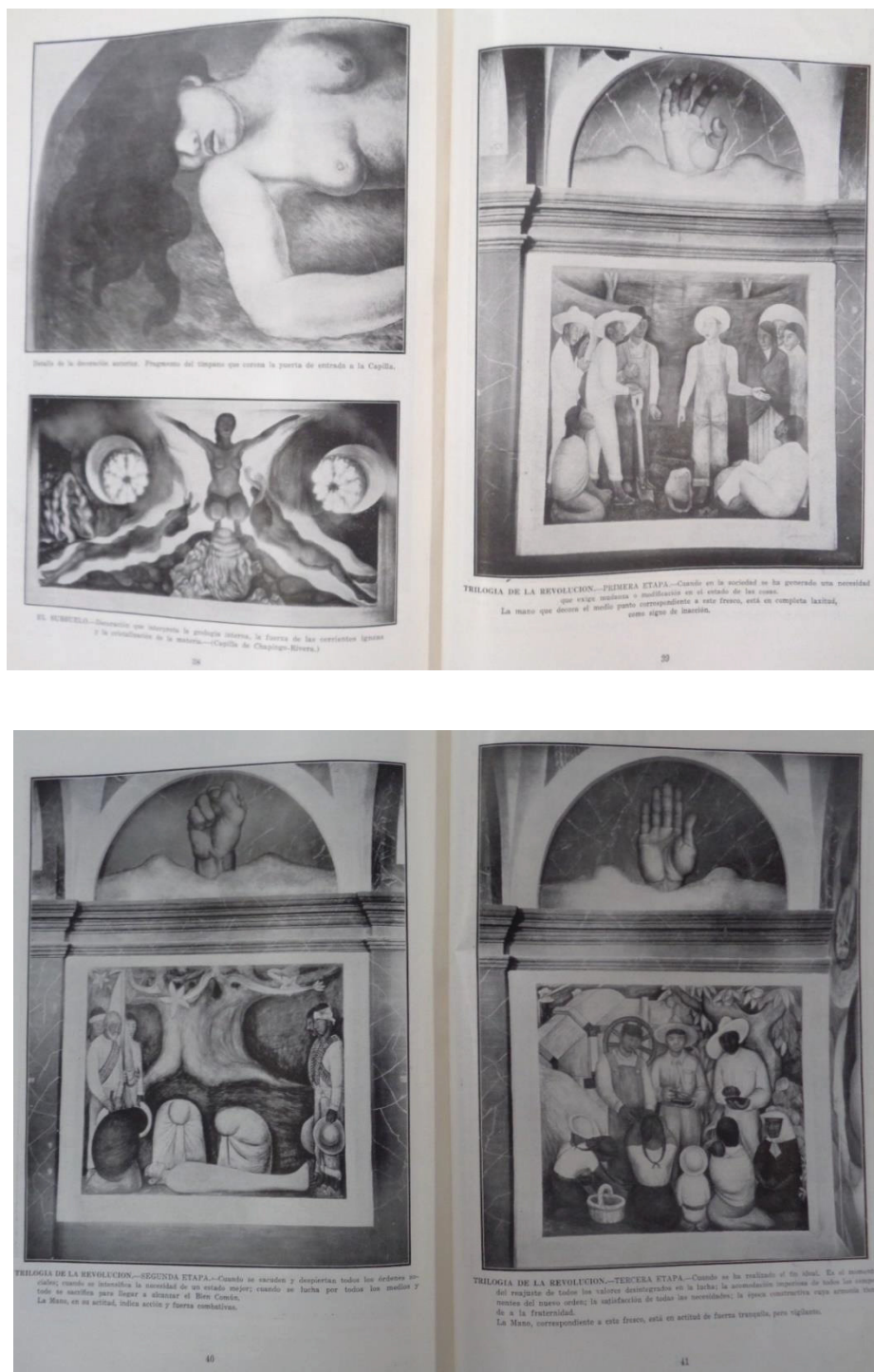


Figura 35 – Fotografias que destacam as mãos. *Forma*, v. 5, p. 38 a 41

²⁶⁷ MUZARDO, Fabiane Tais. As múltiplas facetas das fotografias de Tina Modotti: os diálogos com as artes e lutas mexicanas na década de 1920. Curitiba: Revista Art & Sensorium. Vol 3. Nº 1, 2016. p. 51-61.

Marie-José Mondzain afirma que a criação do homem espectador, esse homem que se vê e se dá a ver, se deu a partir da mão, a qual, no interior da gruta – fazendo referência às pinturas rupestres – produziu “diante dos olhos o objeto do primeiro olhar”²⁶⁸. Em sua visão, os homens *hominizados* encarregaram-se do trabalho de humanizar-se, desviando suas ações das tarefas de sobrevivência, e experimentando uma temporalidade nova. “O gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão. É o auto-retrato de um sujeito que só conhece de si e do mundo a marca que as suas mãos aí irão deixar [...] O primeiro olhar sobre o visível é obra das mãos”²⁶⁹. São as nossas mãos, segundo Mondzain, que criam o espectador. O caráter ativo da mão também é ressaltado por Henri Focillon, o qual entende o rosto humano como um conjunto de órgãos receptores, e a mão como ação, que “apreende, cria, e por vezes dir-se-ia mesmo que pensa”.²⁷⁰ Segundo o autor, a mão

não apenas serviu os propósitos do ser humano, como os ajudou a nascer, os definiu, lhes conferiu forma e rosto. O homem fez a mão, isto é resgatou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma escravidão antiga e natural, mas a mão fez o homem. Permitiu-lhe estabelecer certos contatos com o universo que os seus outros órgãos e partes do corpo não conseguiam.²⁷¹

Em sua visão, os outros animais sem mãos, ainda que se desenvolvam, ficam no limiar da arte, não conseguindo construir “o seu mundo mágico”.²⁷²

Mondzain propõe uma perspectiva diferente da proposta pela paleontologia. Ao invés de pensar o que o homem sabia fazer, ela busca “dar a ver o que esse homem via”²⁷³. Nesse sentido, afirma que “a história que gostaria de contar é, de certa maneira, a do sujeito que vê”²⁷⁴, sendo obra das mãos o primeiro olhar sobre o visível.

Fazer uma imagem é por o homem no mundo como espectador. Ser um humano é produzir a marca da sua ausência na parede do mundo e constituir-se como sujeito que nunca se verá como objeto entre os outros mas que, vendo o outro, lhe dá a ver o que poderão partilhar: signos, marcas, gestos de acolhimento e de retracção.²⁷⁵

²⁶⁸ MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator. Ver, Fazer ver. Orfeu Negro*: Lisboa, 2015, p. 32. Tradução de Luís Lima.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁷⁰ FOCILLON, Henri. *A vida das formas. Seguido do elogio da mão*. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 108.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 110.

²⁷² *Ibidem*, p. 112.

²⁷³ MONDZAIN, Marie-José. *Op. Cit.*, p. 16.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 29.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

Segundo Focillon, a mão foi objeto de muita atenção por parte dos grandes artistas, os quais “sentiram a sua poderosa eficácia, eles que, mais do que os outros homens, vivem através delas”.²⁷⁶ Essa atenção pode ser verificada nos murais e, principalmente, nas escolhas feitas por Tina ao fotografá-los. Tal presença pode, também, ter ligação com a concepção de nascimento do sujeito, com o apelo à potência do espectador, pois, além da coragem “para nascer pela e para a imagem, muito maior coragem é necessária para sustentar essa potência inaugural”²⁷⁷.



Figura 36 – Fotografias de Tina Modotti. *Forma*, nº 5 e 6

A visão de que os artistas deveriam agir e ser tratados como qualquer outro trabalhador se evidencia nessa última imagem (Figura 36), em que Orozco foi fotografado pintando um mural, sentado ao lado de uma caixa de ferramentas, equipamento ligado ao trabalho manual, braçal. Isso não significa, contudo, que os artistas, por serem trabalhadores, desempenhavam uma função que poderia

²⁷⁶ FOCILLON, Henri. Op. Cit. p. 108.

²⁷⁷ MONDZAIN, Marie-José. Op. Cit., p. 99.

ser realizada por qualquer indivíduo dotado de ferramentas. Além disso, essa é uma das poucas imagens em que o artista foi fotografado junto ao seu mural.

A ênfase às mãos, associada à representação do artista como trabalhador braçal ou artesão, contradiz a distinção histórica entre “artes maiores” e “artes menores”, ou mesmo entre “artes liberais” e “artes mecânicas”, distinções que Hubert Damisch analisa no verbete “Artes”, redigido na década de 1980 para a Enciclopédia Einaudi. Segundo ele, ao mesmo tempo em que a cultura contemporânea discute a própria noção de arte, de criação e de obra, a história da arte

manifesta clamorosamente a sua função ideológica, consagrando o melhor dos seus recursos à recensão e à classificação empírica das obras, pinturas ou monumentos e, prioritariamente, a um trabalho de atribuição e de denominação que, pelo testemunho que dá do seu enfeudamento ao mito burguês do artista e da criação, exclui qualquer exame das condições reais da produção artística.²⁷⁸

Também refletindo acerca dessas distinções entre as artes a partir de suas funções, Agamben, ao analisar os escritos de Baudelaire sobre as alterações que a mercadoria realizou no campo das artes, afirma que as Exposições Universais evidenciaram que

uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento, tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se-ia extremamente precária.²⁷⁹

A partir desse posicionamento, Agamben destaca a leitura feita por Baudelaire sobre o valor de uso e o valor de troca nas obras de arte.

A partir daí, tem-se a sua implacável polêmica contra toda interpretação utilitarista da obra de arte e a insistência com que proclama que a poesia não tem outro fim senão ela mesma. A partir daí também, a sua insistência no caráter inapreensível da experiência estética e a sua teorização do belo como epifania instantânea e impenetrável.²⁸⁰

Baudelaire, desse modo, ao invés de insistir na separação entre o valor de uso e o valor de troca nas obras de arte,

²⁷⁸ DAMISCH, Hubert. Artes. In: Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 20.

²⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 74. Tradução Selvino José Assmann.

²⁸⁰ Ibidem, p. 75.

se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade e cujo uso, na sua intocabilidade, não é mais uma mercadoria: a mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria. A partir daí, tem-se a desenvoltura com que Baudelaire põe a experiência do *choc* no centro do próprio trabalho artístico.²⁸¹

Esse *choc* é explicado por Agamben como “o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional, a fim de assumirem a máscara enigmática da mercadoria”.²⁸² Segundo Agamben, Baudelaire compreendeu que seria necessária a destruição desses valores tradicionais para que a arte sobrevivesse nesse meio industrial.

Isso significava, porém, que a arte deveria renunciar às garantias que lhe provinham da sua inserção em uma tradição, pela qual os artistas construíam os lugares e os objetos nos quais se realizava a incessante soldagem entre passado e presente, entre velho e novo, a fim de fazer da própria autonegação a sua única possibilidade de sobrevivência.²⁸³

É nesse sentido que esse destaque dado às mãos, nas fotografias de Tina; e a forma como os “artistas” mexicanos se percebiam perante a sociedade, contradizem essa concepção de arte. Os que produziam as artes mexicanas, se viam enquanto “artesanos al servicio del Pueblo²⁸⁴”, ao mesmo tempo em que ironizavam as produções dos salões da burguesia e criticavam severamente o que denominavam de “arte de cavalete”.

Damisch ressalta que, apesar de não existir uma sociedade sem arte, o que se entende por “arte” difere muito de cultura para cultura, citando, como exemplo, as concepções de arte de uma comunidade arcaica e de uma cidade da Renascença italiana; e a própria história da arte ocidental, que perspassa pela discussão sobre as artes mecânicas e artes liberais. Para o autor, alguns paradigmas em relação a arte foram herdados da Grécia antiga, com destaque para o paradigma de uma hierarquia das artes, “da qual, através da dicotomia

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem, p. 76.

²⁸⁴ artesãos a serviço do Povo. SIQUEIROS, David Alfaro. Al margen el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. El Machete, primeira quinzena de março de 1924, p. 3.

medieval das artes liberais e das artes mecânicas, algo subsiste na teoria moderna sob a designação de ‘artes menores’, ‘aplicadas e/ou ‘decorativas’²⁸⁵. Segundo Damisch, essa distinção entre trabalho manual e intelectual não se limitava a uma perspectiva ideológica, abrangendo, também, uma perspectiva social e política. Essa compartimentalização estanca foi transformada no Renascimento, em parte pela obra dos próprios “artistas”.

[...] foi preciso esperar o século XV para que as “belas-artes”, ao ascenderem ao estatuto de artes liberais, fossem reconhecidas como uma forma especializada do trabalho intelectual, logo que a Renascença foi obrigada a confundir na unidade de uma mesma figura – um Alberti, um Leonardo – as funções de um cientista, de um filósofo, e/ou de um erudito, e até as de “artista”.²⁸⁶

Essa superiordade das artes liberais em relação às mecânicas, é entendida por Damisch como uma tentativa de se subtrair a “lei do mais forte”. Já que a força corporal estava controlada pelas leis, houve a necessidade de se criar o que ele denominou de “desigualdade convencional”, baseada numa diferença dos espíritos. Novamente, portanto, se ultrapassa o campo ideológico, criando e reproduzindo diferenças sociais e políticas. No México, contudo, nesse período, os “artistas” lutavam para serem vistos e respeitados como trabalhadores, num sentido “mecânico” do termo. Daí a contradição em relação à essa distinção histórica. Esse trabalho e essa produção transitavam entre um trabalho manual e um trabalho intelectual, sem que existisse uma hierarquização entre eles.

²⁸⁵ DAMISCH, H. *Op cit*, p. 35.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.

3.2 *Mexican Folkways*: uma revista sobre arte popular mexicana

Mexican Folkways foi uma revista idealizada e criada por Frances Toor²⁸⁷. Autores como Irene Vázquez Valle²⁸⁸ a consideram uma das revistas mexicanas mais importantes dos anos 1920 e 1930. Sua primeira edição, datada de junho/julho de 1925, tem o pintor Jean Charlot como editor de arte²⁸⁹, e Anita Brenner e Manuel Gamio entre os colaboradores. A simples presença de tais autores/artistas no corpo editorial da revista confirma que as artes produzidas no México nesse período dialogavam de diferentes maneiras: Brenner, ainda nessa primeira edição, escreveu um texto sobre o *petate*. Como apresentado no primeiro capítulo, o *petate* foi utilizado inúmeras vezes na narrativa de *Idolos...*, enquanto símbolo da cultura mexicana; Charlot, o único pintor muralista que não nasceu no México, sentia-se particularmente interessado pela cultura indígena; Gamio, por sua vez, criador da teoria indigenista, também escreveu um texto nessa edição defendendo a necessidade de os mexicanos cultos, os governantes e todas as pessoas entenderem e conhecerem a cultura indígena. Percebe-se, portanto, que esses autores/artistas agiam em diferentes frentes nessa tentativa de (re)criar as artes mexicanas, tornando-as acessíveis a um número maior de pessoas e projetando-as para outros territórios. Basta pensar, nesse sentido, que *Mexican Folkways*, em todas as suas edições, foi publicada em dois idiomas: espanhol e inglês. Trata-se, portanto, de uma produção que visava tornar pública a arte mexicana não somente para a população local. A ideia de escrever a revista em dois idiomas, segundo a própria Frances Toor, em texto intitulado “Advertencia de la Directora”²⁹⁰, foi de Franz Boas²⁹¹. Nas primeiras edições, os textos eram publicados na íntegra em inglês e, depois, em espanhol. A partir de 1927, houve uma alteração da estética da revista, que

²⁸⁷ Frances Toor foi uma escritora nascida nos Estados Unidos no ano de 1890. Estudou literatura na Universidade da Califórnia. Em 1922, mudou-se para o México.

²⁸⁸ VALLE, Irene Vázquez. *Mexican Folkways*, La antropología en México. Panorama Histórico. Las organizaciones y las revistas. México, INAH, 1998.

²⁸⁹ Jean Charlot foi editor de arte de *Mexican Folkways* até a edição de fevereiro/março de 1926. Nas últimas páginas dessa edição, Toor anunciou a saída de Charlot desse cargo, devido ao fato de ele ter integrado a Comissão Carnegie de escavações no Estado de Yucatán; e sua substituição por Rivera, segundo ela, “al más famoso y grande pintor mexicano”. TOOR, Frances. Announcements by the editor. *Mexican Folkways*. Fev/mar 1926, p. 29.

²⁹⁰ TOOR, Frances. Advertencia de la Directora. *Mexican Folkways*. Jun/jul 1925, p. 4.

²⁹¹ Percebe-se, com isso, que Boas teve contato direto e indireto com a disseminação da cultura mexicana no início do século XX, por meio de sua atuação enquanto professor de Anita Brenner e Manuel Gamio na Universidade de Columbia e por sua teoria do relativismo cultural, conforme mencionado, e, também, como idealizador de estratégias para possibilitar uma aproximação de estrangeiros com a cultura mexicana.

passou a ter duas colunas: a coluna do lado esquerdo escrita em espanhol e a da direita em inglês. Nos parece que a revista, a partir de então, passou a dar mais importância para o idioma espanhol do que para o inglês. Os títulos dos textos, por exemplo, apareciam primeiro em espanhol e em maior tamanho do que o título em inglês. Propagandas de *Mexican Folkways* publicadas na revista *Forma* (Figura 37) destacavam sua publicação em dois idiomas.

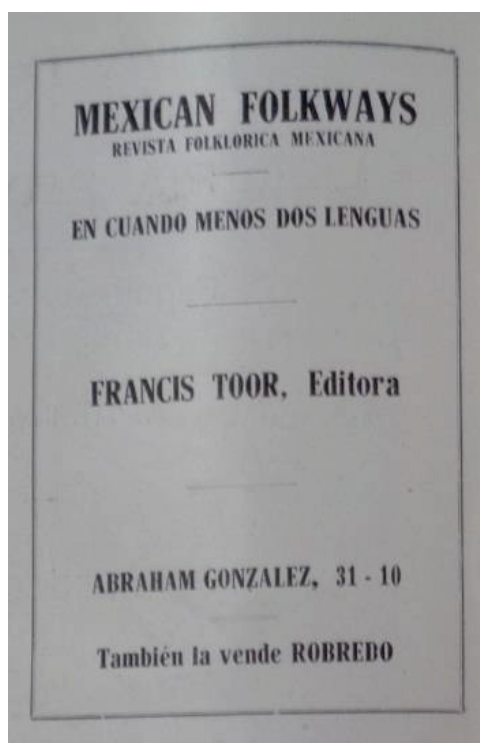


Figura 37 – Propaganda de *Mexican Folkways*. *Forma*, 1927, v. 5.

Tina Modotti participou de *Mexican Folkways* de diferentes maneiras: desde a primeira edição foram colocadas propagandas (Figura 38) do estúdio fotográfico que possuía junto a Edward Weston. Em todas as edições da revista publicadas até 1929, com exceção da edição de outubro/novembro de 1925, aparecem a propaganda do estúdio: até a edição de outubro/novembro de 1926 com o nome dos dois e, a partir dessa data, apenas com o nome de Tina, devido ao retorno de Weston para os Estados Unidos e o fato de Tina, a partir desse momento, ter seguido sozinha com o estúdio.

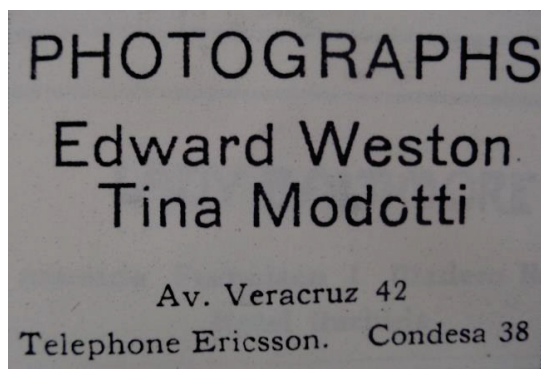


Figura 38 – Exemplo de propaganda do estúdio fotográfico de Tina e Weston.

Mexican Folkways, fevereiro/março, 1926, s/p.

Além disso, doze edições da revista contêm fotografias de Tina. O único texto que ela publicou, “Sobre la fotografia”²⁹², também foi publicado em *Mexican Folkways*. Há, ainda, outras referências a Tina na revista, como o texto escrito por Rivera, na edição de dezembro/janeiro de 1925, intitulado “Edward Weston y Tina Modotti”²⁹³, e o texto sobre sua exposição²⁹⁴, no ano de 1929, pouco antes de ser deportada do México. A partir de 1927, Tina se tornou, também, editora da revista. Ou seja, em *Mexican Folkways*, Tina foi, ao mesmo tempo, fotógrafa, editora (Figura 39), autora, tema de textos e anunciante.

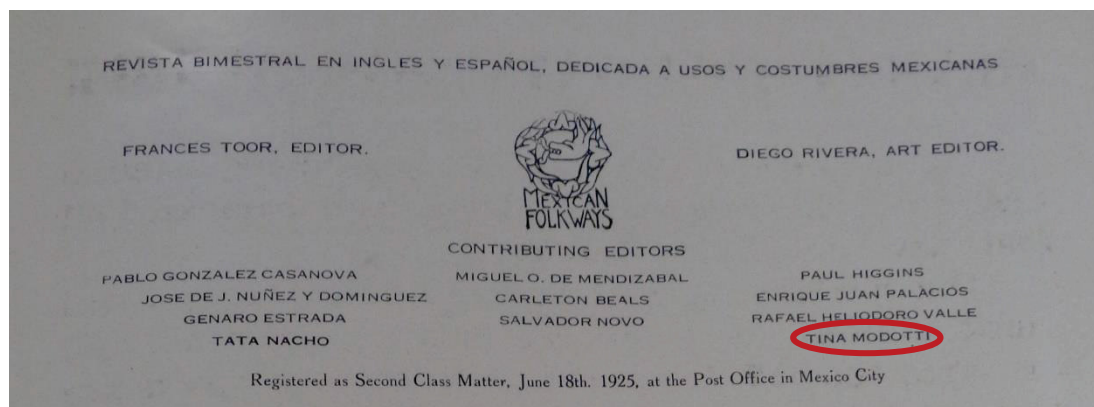


Figura 39 - Editores de *Mexican Folkways*. *Mexican Folkways*, 1927, v. 5

Segundo Alexandra Lopez Torres²⁹⁵, a palavra *folkways* tem dois significados: um se refere ao tradicional e arcaico; o outro é ligado à sua

²⁹² MODOTTI, Tina. Sobre la Fotografia. *Mexican Folkways*, número 4, 1929, p. 196.

²⁹³ RIVERA, Diego. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*. Dezembro/janeiro de 1925, p. 27.

²⁹⁴ TOOR, Frances. Exposicion de Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*. V. 5, número 4, 1929, p. 192.

²⁹⁵ TORRES, Alexandra Lopez. El “Renacimiento Cultural” bajo la mirada de Frances Toor. *Revista de Estudios Históricos*, nº 34, julio-diciembre, 2001.

etimologia: *folk*, povo ou gente; e *lore*, ciência, erudição ou saber. “Esto es, el saber popular de todas las épocas”²⁹⁶. Segundo a autora, tal terminologia foi criada na Inglaterra pelo arqueólogo Willian J. Thomas, em 1846, “para hacer referencia al estudio de las tradiciones, leyendas y supersticiones populares antiguas. En América, el estadounidense W. G. Summer, a su vez, utilizo la voz Folkways en 1906, para estudios análogos”²⁹⁷. Desse modo, pode-se concluir que a escolha do nome da revista liga-se ao saber popular, entendido como aquilo que se produz em todas as épocas, não ligado, obrigatoriamente, a tempos passados.

Torres afirma que o primeiro contato direto que Frances Toor teve com a cultura mexicana ocorreu no ano de 1922, em um curso de verão ofertado pela Universidad Autónoma. Nos anos de 1921 e 1922 esses cursos receberam, respectivamente, 150 e 500 estudantes dos Estados Unidos, “lo que muestra el gran interés que había entre el medio académico y lector por conocer las nuevas propuestas culturales del México, que empezaron a tener impulso desde el comienzo de los años veinte”²⁹⁸. Esses cursos objetivavam divulgar a história do México, em uma abordagem que abrangia arqueologia, botânica e arte, por meio de aulas teóricas e visitas aos sítios arqueológicos e comunidades indígenas. O que seria uma viagem para a realização do curso, transformou-se em mais de vinte anos de residência de Toor no México. Na visão de Torres, Toor foi cativada pelo movimento muralista mexicano, pela personalidade dos artistas, pelas mostras de arte popular e pelo contato com os indígenas, interessando-se particularmente pelo modo de vida e expressões artísticas desses. A partir dessa maior proximidade e interesse pela cultura mexicana²⁹⁹, teria surgido a ideia de criar uma revista cuja temática seria o folclore mexicano. Para a autora, os escritores estadunidenses teriam sido mais céticos quanto a possibilidade de criação de uma revista com essa temática, enquanto que os artistas mexicanos teriam recebido a ideia de modo mais acolhedor. Segundo Torres, o meio

²⁹⁶ Isto é, o saber popular de todas as épocas. Ibidem, p. 135

²⁹⁷ para fazer referência ao estudo das tradições, lendas e superstições populares antigas. Na América, o estadunidense W.G.Summer, a sua vez, utilizou a voz Folkways em 1906, para estudos análogos. Ibidem.

²⁹⁸ o que mostra o grande interesse que havia entre o meio acadêmico e leitor por conhecer as novas propostas culturais do México, que começaram a ganhar impulso desde o início dos anos vinte. Ibidem, p. 121.

²⁹⁹ Frances Toor inclusive trabalhou como ajudante no Departamento de Antropologia, chefiado por Manuel Gamio.

intelectual e artístico mexicano era reduzido, o que fazia com que eles fossem próximos,

por amistad o por afinidad de propósitos, pero también hubo cercanía con los extranjeros que se interesaron en lo que hacían. Relacionarse con los protagonistas del 'renacimiento cultural' era sencillo, porque para ellos era conveniente que los periodistas o escritores difundieran sus quehaceres y les ayudaran a darse a conocer a una escala internacional.³⁰⁰

Interessante pensar quais seriam, de fato, esses propósitos dos artistas/autores. Nesse sentido, Oliver Debroise afirma que a tarefa fundamental de *Mexican Folkways* foi difundir as manifestações de arte popular “‘el amor por México’ entre los norteamericanos residentes en el país [...] comunicar los valores humanos y artísticos³⁰¹”. Torres, partindo da análise de Margarito Sandoval³⁰², o qual defende que *Mexican Folkways* integrou um processo de investigação e difusão da arte popular; afirma que a finalidade da revista consistiu em apresentar os novos valores artísticos, recuperando o nacional em diferentes atividades. Torres ainda considera “que la revista entró de lleno a apoyar el movimiento nacionalista en las artes, la visión optimista de la Revolución Mexicana; la conformación de una imagen folclórica y popular del país [...] que fomentaran el turismo, especialmente el estadounidense”³⁰³. Gamio também ressaltou esse aspecto da revista, ao escrever, logo no primeiro número, que *Mexican Folkways* foi a primeira publicação “que presentará las masas mexicanas ao pueblo americano”³⁰⁴. Desse modo, percebe-se o quanto a revista foi e é entendida como uma publicação que projetou a cultura mexicana para mexicanos e estrangeiros, residentes ou não no México. Claro que se trata de uma produção que parte de uma determinada leitura da cultura mexicana, uma visão intelectualizada, visto que, por mais que fossem autores/artistas, em sua

³⁰⁰ pela amizade ou pela afinidade de propósitos, mas também havia proximidade com estrangeiros interessados no que faziam. Relacionar-se com os protagonistas do “renascimento cultural” era simples, porque para eles era conveniente que os jornalistas ou escritores espalhassem seus conhecimentos e lhes ajudassem a serem conhecidos em uma escala internacional. TORRES, A. Op. Cit. p. 124.

³⁰¹ “o amor pelo México” entre os norteamericanos residentes no país [...] comunicar os valores humanos e artísticos. DEBROISE, Oliver. Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940. España. Océano, 1983, p. 111.

³⁰² SANDOVAL, Margarito Pérez. Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista Mexican Folkways, 1925-1937. El arte de la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, IIE, UNAM, 1995.

³⁰³ que a revista entrou em cheio para apoiar o movimiento nacionalista nas artes, a visão otimista da Revolução Mexicana; a conformação de uma imagem folclórica e popular do país [...] que fomentaram o turismo, especialmente o estadounidense. TORRES, A. Op. Cit. p. 130.

³⁰⁴ que irá apresentar as massas mexicanas ao povo americano. GAMIO, Manuel. El aspecto Utilitario del Folklore. *Mexican Folkways*. Jun/jul 1925, p. 9-10.

maioria ligados a questões sociais e políticas, tratava-se de um grupo seletivo, que buscava, a partir de seu trabalho, dar visibilidade e perenidade à arte mexicana. O projeto de *Mexican Folkways* “consistio en mostrar parte del patrimonio cultural mexicano. La relevancia de la revista radicó en la difusión y rescate de aquellas manifestaciones que permanecían básicamente por la cultura de la oralidad”³⁰⁵. Nesse sentido, pode-se dizer que *Mexican Folkways*, como toda e qualquer produção, projetou uma visão da cultura mexicana a partir de uma determinada perspectiva, de uma ideologia. Segundo Arlindo Machado,

os sistemas simbólicos que os homens constroem para representar o mundo são ideológicos exatamente porque, longe de constituírem entidades autônomas e transparentes, estão sendo determinados, em última instância, pelas contradições da vida social”³⁰⁶.

Desse modo, *Mexican Folkways* pode ser entendida como uma revista produzida por pessoas que pensavam e viviam a partir da arte e que, em sua maioria, tinham, conforme mencionado, forte posicionamento e atuação política. Apesar disso, em determinados momentos, como veremos, se fez necessário um discurso que aproximava a revista e as autoridades mexicanas, como uma maneira de preservar os laços que poderiam colaborar para sua manutenção.

No ano de 1925, Manuel Gamio, então Secretário da Educação, prometeu a Toor uma contribuição mensal de 100 pesos para os custos de publicação da revista. Porém, antes mesmo que a primeira edição fosse publicada, tal contribuição foi cancelada, devido à saída de Gamio desse cargo. Por causa da falta de incentivo e de capital, foram necessários três anos para que a revista pudesse circular do modo desejado, em âmbito nacional e no estrangeiro. “Aunque Mexican Folkways fui em principio iniciativa de Toor, lo que tuvo en sus manos el público lector represento la suma de diversos especialistas que coincidieron en un proposito común”³⁰⁷. Novamente tem-se, portanto, uma produção que se voltou para o coletivo³⁰⁸. Artistas e escritores dos mais variados

³⁰⁵ consistiu em mostrar parte do patrimônio cultural mexicano. A relevância da revista ocorreu na difusão e resgate daquelas manifestações que permaneciam basicamente pela cultura da oralidade. TORRES, A. Op. cit., p. 131.

³⁰⁶ MACHADO, Arlindo. A Ilusão especular. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 16.

³⁰⁷ Ainda que Mexican Folkways tenha sido em princípio iniciativa de Toor, o que o público tinha em suas mãos representava a soma de diversos especialistas que concordavam em um propósito comum. TORRES, Op.cit., p. 125

³⁰⁸ Essa produção coletiva, como foi visto, caracterizou a construção de *Idolos...*, com suas inúmeras fotografias não assinadas; assim como os murais dos prédios públicos, pintados, muitas vezes, por vários artistas, de modo conjunto.

segmentos fizeram parte da revista no decorrer dos anos em que ela foi produzida. Torres, analisando as pessoas que participaram de sua construção, independentemente de fazerem parte de uma única edição ou de várias, afirma que tal produção envolveu, ao todo, 120 pessoas. Dessas, 80% eram mexicanas, as demais eram principalmente dos Estados Unidos, mas também havia de outras nacionalidades. Como a fotografia é o que mais nos interessa, vale dizer que seis fotógrafos participaram, no decorrer desses anos, da revista: Bodil Christensen, Donald B. Cordry, Hugo Brehme, Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston e Tina Modotti. Algumas fotografias de Toor também foram publicadas na revista, apesar de ela não ser fotógrafa profissional. Tina foi, portanto, a única fotógrafa mulher de *Mexican Folkways*.

Inicialmente, *Mexican Folkways* teve edições bimestrais, passando depois para edições trimestrais. Houve, também, números especiais anuais (Figura 40).

Volumen	Números	Periodicidad	Tiempo cubierto
I	5	bimestral	junio de 1925 a marzo de 1926
II	5	bimestral	abril de 1926 a enero de 1927
III	4	trimestral	1927
IV	4	trimestral	1928
V	4	trimestral	1929
VI	4	trimestral	1930
		no apareció	1931
VII	4	trimestral	1932
VIII	2	trimestral	1933
especial	1	anual	1934
especial	1	anual	1935
		no apareció	1926
especial	1	anual	1937

Figura 40 – Tabela de circulação de *Mexican Folkways*. Torres, 2001, p. 127

Entre 1925 e 1937 foram publicadas 35 edições de *Mexican Folkways*. As primeiras foram custeadas por anúncios publicitários, presentes em todas as edições da revista; pela contribuição da SEP, que, como já mencionado, durou poucos meses, e pela própria venda da revista, que custava 40 centavos,

inicialmente. Além disso, segundo Torres, Toor conseguiu que os participantes cedessem seus trabalhos, sem qualquer remuneração. Quando a revista completou um ano, Toor deixou claro que eles não possuíam qualquer tipo de subvenção, seja por parte do governo, seja de particulares.³⁰⁹ Em 1926, Toor conseguiu nova contribuição por parte da SEP, naquele momento chefiada por Dr. Puig Causauranc, que passou a custear a impressão da revista. Essa contribuição se manteve até o ano de 1931, quando, alegando falta de verba, a Secretaria cancelou o acordo.

A Biblioteca do “Instituto de Investigaciones Estéticas” da Unam possui em seu acervo as edições da revista entre os anos de 1925 e 1934. As duas edições anuais especiais dos anos de 1935 e 1937 (no ano de 1936 não houve publicação da revista) não fazem parte do acervo do Instituto. Aqui, serão analisadas as edições publicadas entre os anos de 1925 e 1929, período em que Tina participou da revista. Em nossa visão, o encontro que Tina teve com a cultura mexicana, durante as viagens para a construção de *Ídolos...*, não somente criou novas possibilidades para sua fotografia como fez com que seu engajamento político e social ficasse cada vez mais evidente. Isso pode ser percebido por meio da análise de suas fotografias e de seu olhar sobre o povo mexicano, do qual ela se sentia pertencente.

3.2.1 O discurso de *Mexican Folkways*

Frances Toor escreveu o primeiro texto de *Mexican Folkways*³¹⁰, se apresentando enquanto editora e esclarecendo quais eram os objetivos da revista. Nesse momento já é possível perceber alguns dos desejos que estavam envoltos nessa publicação: Toor ressalta seu grande entusiasmo pela cultura indígena, seu gosto de andar entre eles, de estudar e entender seus costumes. Pretendia-se, assim, fazer com que essa cultura, esses costumes, ganhassem voz, ecoassem, e não se perdessem. “‘Ya se va pasando’, dicen por doquiera que voy; leyendas e historias están siendo sepultadas con los ancianos; olvidándose³¹¹”. Contudo, desde o início podemos perguntar, também, qual seria

³⁰⁹ TOOR, Frances. Nuestro Aniversario. *Mexican Folkways*. V. 2, Nº2, jun/jul 1926, p. 4.

³¹⁰ TOOR, Frances. Advertencia de la Directora. *Mexican Folkways*. Jun/jul 1925, p. 4.

³¹¹ “Já está acontecendo”, eles dizem em todos os lugares que eu vou; Lendas e histórias estão sendo enterradas com os anciãos; sendo esquecidas. Ibidem.

a leitura acerca desses indígenas que seria projetada, afinal, trata-se de uma revista cuja primeira edição saiu em 1925, em um momento em que as teorias da mestiçagem e indigenistas coexistiam, apesar de suas diferenças. O agradecimento a Manuel Gamio, tratado por Toor como um guia nessa análise da cultura indígena, pode criar a ideia de que *Mexican Folkways* seguiu unicamente o indigenismo, contudo, na revista é possível identificar momentos em que essa teoria perdeu espaço para a mestiçagem ou, ainda, para outra forma de se encarar e pensar os indígenas e a sociedade mexicana como um todo, como ocorreu com *Idolos*...É evidente, todavia, que o fato de Gamio ter escrito na primeira edição da revista, e seu texto vir logo depois da apresentação de Toor, reforça esse argumento. Gamio, novamente, em seu texto, “El aspecto utilitário del folklore”³¹², defendeu a ideia da existência de civilizações em estágios diferentes de evolução, numa leitura que mistura elementos do relativismo cultural com o evolucionismo, conforme discutido no primeiro capítulo. O simples fato de Gamio defender esse primitivismo indígena, em contrapartida com as “culturas elevadas” modernas, se choca com aquilo que foi apresentado como objetivo de *Mexican Folkways*: tornar visível a cultura indígena e garantir a sua “sobrevivência”. De qualquer modo, há de se lembrar que Gamio, quando a revista começou a ser esboçada, ocupava o cargo de Secretário da Educação e colaborava com 100 pesos mensais para sua produção. A presença de seu texto, portanto, pode ser entendida não como uma concordância com as ideias que ele defendia, e sim como uma forma de manter vínculos com uma pessoa que sempre ocupou cargos importantes no país. A partir de situações como essa, é possível questionar se *Mexican Folkways* foi, de fato, em todos os sentidos, tão transgressora quanto afirmam estudos como o de Torres, ainda mais pensando nas obras dos artistas/autores que participaram de sua produção, comparando-as com outras, de mesmas autorias, divulgadas por e em outros meios.

A diferença entre as ideias defendidas por Gamio em seu texto e o que Toor apresentou como objetivo da revista fica mais evidente quando se lê, ainda na primeira edição, “El Petate, un símbolo nacional”³¹³, de Anita Brenner.

³¹² GAMIO, M. Op. cit., p. 9-10.

³¹³ BRENNER, Anita. El petate, un símbolo nacional. Ibidem, p. 15-16.

Diferentemente das ideias estanques defendidas por Gamio, Brenner brinca com a simbologia do *petate*, afirmando que em um apartamento de Nova York, o *petate* pode até ser usado como um artigo de decoração, mas que isso tiraria seu caráter de algo que nasceu da terra, de algo simples e usado para diversos fins. Há, desse modo, um certo estranhamento entre aquilo que se apresenta enquanto objetivo da revista, o discurso de Gamio e a ironia de Brenner.

Em outros momentos também é possível perceber uma faceta não tão inovadora em *Mexican Folkways*. Na edição de abril/maio de 1926, por exemplo, se percebe uma preocupação por parte de Toor de manter os vínculos com as autoridades mexicanas. Ao dedicar o número da revista a Oaxaca, Toor escreveu:

Oaxaca es la tierra de Vasconcelos, que durante la administración pasada y como Ministro de Educación en el gabinete del General Obregón, inició la magnífica obra educativa que ahora continua tan habilmente el Dr. Manuel Puig Casurane³¹⁴, bajo el gobierno del Presidente Calles.³¹⁵

Toor escolheu autoridades do governo para enaltecer a província de Oaxaca. Dizer isso, contudo, não significa ignorar a importância das medidas educativas lideradas por Vasconcelos naquele período. Porém, o jornal *El Machete*, por exemplo, em sua edição de 8 de dezembro de 1928³¹⁶, se refere a Puig e Vasconcelos como membros da pequena burguesia nacional, complacentes com os latifundiários, tolerantes em relação a atuação do clero e aliados do capitalismo norte-americano. É claro que o fato de ser um jornal comunista ajuda a entender determinadas críticas e posicionamentos em relação a esses personagens do governo, todavia, percebe-se uma visão muito diferente entre as duas publicações, principalmente quando se leva em consideração o fato de as duas se projetarem, pelo menos teoricamente, enquanto instrumentos de divulgação de novas ideias, não atreladas a segmentos particulares e/ou ao governo.

³¹⁴ O nome do Dr. Puig Causauranc aparece com diferentes grafias de acordo com o periódico em questão.

³¹⁵ Oaxaca é a terra de Vasconcelos, que durante a administração anterior e como Ministro da Educação do Gabinete do General Obregón, iniciou a magnífica obra educativa que agora continua tão habilmente o Dr. Manuel Puig Casurane, com o governo do Presidente Calles. TOOR, Frances. Un vistazo a Oaxaca. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 10.

³¹⁶ Manifiesto de la Liga Nacional Campesina. *El Machete*, 08 de dezembro de 1928, p. 3.

A edição de junho/julho de 1926 - de aniversário de um ano de *Mexican Folkways* -, por sua vez, destaca as *pulquerias*. Esse fato seria ainda mais relevante se no texto intitulado “Nuestro aniversario”, Frances Toor não tivesse, novamente, se direcionado principalmente às autoridades governamentais para comemorar o aniversário da revista.

El presidente Calles, después de examinar algunos números, escribió: ‘... además de ser muy original en su género, lleva al conocimiento de propios y extraños el espíritu real de nuestra razas aborígenes y el expresivo sentir de nuestro pueblo en general, rico en belas tradiciones’. Algunos distinguidos mexicanos y extranjeros que opinan de igual manera son: el doctor J. Manuel Puig y Casaurane, Ministro de Educación Pública; doctor Alfonso Pruneda, Rector de la Universidad Nacional; licenciado Genaro Estrada, Subsecretario de Relaciones Exteriores; doctor Walter Lehman, notable arqueólogo alemán; doctor Sylvanus Morley, del Institute Carnegie; professor Franz Blom, de la Universidad de Tulane; profesor K. L. Kroeber, de California; doctores Franz Boaz y Hohn Dewey, de la Universidad de Columbia; Mary Austin, Carleton Beals y muchos otros.³¹⁷

Os quatros mexicanos referidos por Toor eram, respectivamente, o presidente, o ministro da educação, o reitor da Universidade Nacional e o subsecretario de relações exteriores. O caráter inovador da revista, que não pode ser negligenciado, afinal trata-se de uma publicação que se vale da arte para criar e projetar uma imagem do México; encontra limites políticos, uma vez que seus integrantes buscavam manter essas proximidades com as pessoas influentes no país, acreditando que essa ligação facilitaria a publicação da revista. Essa ligação com as autoridades também é possível de ser percebida na edição de janeiro/março de 1928, quando, em texto intitulado “Las escuelas rurales y el progreso del índio”³¹⁸, Moisés Sáenz elogia o enfoque dado pelo governo mexicano às escolas rurais, citando o Dr. Puig Causauranc, secretário da educação desde 1924; e a promessa do presidente Calles de “incorporar al

³¹⁷ O presidente Calles, depois de examinar alguns números, escreveu: “Além de ser muito original em seu gênero, traz ao conhecimento dos habitantes locais e estrangeiros o verdadeiro espírito de nossas raças aborígenes e o sentimento expressivo de nosso povo em geral, rico em belas tradições”. Alguns distintos mexicanos e estrangeiros que opinam de igual maneira são: o doutor J. Manuel Puig e Casaurane, Ministro da Educação Pública; Doutor Alfonso Pruneda, Reitor da Universidade Nacional; licenciado Genaro Estrada, Subsecretario de Doctor Sylvanus Morley, do Institute Carnegie; Professor Franz Blom da Universidade de Tulane; Professor K.L. Kroeber, da Califórnia; doutores Franz Boaz e Hohn Dewey, da Universidade de Columbia; Mary Austin, Carleton Beals e muitos outros. TOOR, Frances. Nuestro aniversario. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 4.

³¹⁸ SÁENZ, Moisés. Las escuelas rurales y el progreso del índio. *Mexican Folkways*, jan/mar 1928, p. 73-75.

índio a la civilización moderna”³¹⁹, sem a mínima menção a Pandurang. Trata-se, logo de início, portanto, de uma publicação complexa.

3.2.2 A Valorização da arte nacional em *Mexican Folkways*

A crítica ao afrancesamento cultural ocorrido durante o governo ditatorial de Porfirio Diaz e a imitação da arte europeia é recorrente em *Mexican Folkways*. Rivera escreveu três textos que, ao mesmo tempo em que criticavam essas práticas, enalteciam as artes mexicanas. Tratam-se de “La pintura mexicana”, “La pintura de las pulquerias” e “Los nombres de las pulquerias”. “La pintura mexicana”³²⁰, o primeiro texto escrito por Rivera após assumir o cargo de editor de arte de *Mexican Folkways*, em 1926, substituindo Jean Charlot, critica à cópia da arte europeia, afirmando que essa prática se ligava a ação do colonizador, que estabeleceu como meta “el reflejo de la expresión del gusto de la metrópoli”³²¹. Contudo, segundo ele, o colonizado teria acrescentado, à essa expressão, seu gênio próprio,

destruyendo así la acción del colono y afirmandóse a sí mismo. [...] Decíamos que de estos pintores admirables de retratos, la provincia mexicana poseyó y posee todavía centenares. Allí donde la incomprensión sin limite ni fondo de los oficiales de la Academia al servicio de la pedantería y servilismo de la sociedad metropolitana, no llegó, el gênio del pueblo y su gusto innato, hicieron maravillas.³²²

Segundo Rivera, esse tem sido o modo de trabalhar do mexicano, desde o dia em que se iniciou a conquista por parte dos espanhóis, com exceção dos que denominou de artistas profissionais, nos quais é comum o dom pessoal e genuíno ter sido destruído pela imitação de algum ou alguns pintores europeus. Para justificar sua afirmação, Rivera apresenta três exemplos de retratos (Figura 41) feitos por pintores populares: um retrato de criança, de um homem e de uma mulher.

³¹⁹ incorporar o indígena a civilização moderna. Ibidem.

³²⁰ RIVERA, Diego. La pintura mexicana. *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 9-11.

³²¹ o reflexo da expressão do gosto da metrópole. Ibidem.

³²² destruindo assim a ação do colono e afirmando a si mesmo. [...] Dizíamos que destes pintores admiráveis de retratos, a província mexicana possuiu e possui, todavia, centenas. Ali onde a incompreensão sem limite nem fundo dos oficiais da Academia ao serviço do pedantismo e servilismo da sociedade metropolitana, não chegou, ao gênio do povo e seu gosto inato, fizeram maravilhas. Ibidem.



Figura 41 – Retratos de pintores populares. *Mexican Folkways*, 1926, p. 5-7.

Após enaltecer esse gênio criador do mexicano e as belezas de sua arte, Rivera trabalha com o caráter artístico popular das *pulquerias*, em “La pintura de las pulquerias”³²³. Como visto no primeiro capítulo, as *pulquerias* se destacam nas ruas mexicanas, por sua riqueza de pinturas e seu caráter popular. Da mesma forma que Brenner, em *Idolos...*, Rivera iniciou seu texto ressaltando a importância desses estabelecimentos, definidos, por ele, como uma das manifestações mais importantes da pintura mexicana, não de acordo com a burguesia nacional, é claro, para quem as *pulquerias* são uma vergonha nacional.

Esta pintura de pulquerías, por estar ejecutada en tono alegre, completa la de los retablos, en la cual, naturalmente, predomina el sentido dramático; no que en la de las pulquerías deje de sentirse la indispensable ‘tragedia’; pero como en la vida popular de cada día, ésta se mezcla siempre con la aguda y profunda ironía, que, como cualidad fundamental, se encuentra invariablemente en el fondo del espíritu de la gente mexicana [...] Ironía que, mezclada a la ‘tragedia’ y a lo que los vasconcelistas llamarían ‘estado dionisiaco’, constituye la única expresión realmente mexicana y actual en todo orden de cosas: LA VACILADA.³²⁴

Rivera, do mesmo modo que Brenner em *Idolos...*, ao definir a *vacilada* como a única expressão realmente mexicana, se valeu de algo mestiço para definir o mexicano. Tem-se, então, uma leitura que aproxima novamente

³²³ RIVERA, Diego. La pintura de las pulquerias. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 10-15.

³²⁴ Esta pintura de pulquerías, por estar executada em tons alegre, completa a dos retábulos, nos quais, naturalmente, predomina o sentido dramático; não que nas pulquerías pare de sentir a “tragedia” indispensável; mas, como na vida popular de todos os dias, este se mescla com a afiada e profunda ironia, que, como qualidade fundamental, se encontra invariavelmente no fundo do espírito do povo mexicano. [...] Ironia que, mistura a ‘tragedia’ e ao que os vasconcelistas chamariam “estado dionisiaco”, constitui a única expressão realmente mexicana e atual em toda ordem das coisas: A VACILADA. Ibidem, p. 12.

Mexican Folkways da mestiçagem, mas não da mestiçagem de Vasconcelos, e sim da concepção de mestiçagem como algo que possibilita a criação de algo novo a partir de fusões, em uma perspectiva que se aproxima da teoria atual de Serge Gruzinski³²⁵. Para Rivera, essa ironia não se limitava ao aspecto temático da pintura das *pulquerias*, mas, também, a sua modalidade plástica, destacando o aspecto de colorista do artista mexicano, que abrange desde o artista conhecido, pintor de murais, até o anônimo pintor de *pulquerias*. Rivera defende, portanto, a existência de grande potência estética entre os mexicanos, que resistem à tentativa dos organismos educacionais controlados pela burguesia de impor o gosto burguês. Para ele, as *pulquerias* eram o maior exemplo dessa resistência (Figura 42).



Figura 42 – *Pulquerias*, Edward Weston. *Mexican Folkways*, junho/julho 1926, p. 13

Além das pinturas, Rivera destacou os nomes das *pulquerias*, em sua concepção, os melhores poemas sintéticos mexicanos, baseados na ironia, modalidades literárias, abstrações, erotismo e patriotismo. Para Rivera, o estudo nos nomes das *pulquerias*

es de la mayor importancia para esa interesante actividad intelectual, utilísima en el plano sociológico que se conoce bajo el nombre, en

³²⁵ GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007.

ingles, de FOLK-LORE, y la cual se vuelve un timbre de distinción, un paramento social mundano de la mejor calidad, cuando la gente del pueblo (folk) está suficientemente apretada de la garganta por el nudo corredizo burgo-capitalista, para no poder cantar demasiado claro (lore).³²⁶

Rivera escreve, então, uma série de nomes de *pulquerias*: “como lle llama la pieza, panchito?”, “Los hombres sábio sin estúdio”, “la palanca”, “voy de nuevo”, “a la noche nos vemos” e “los amores de cupido”³²⁷ - a mesma que aparece em fotografia de *Idolos...* (Figura 11) - dentre outros.

Essa valorização da arte mexicana também é possível de ser percebida no texto “Rivera”,³²⁸ escrito pelo pintor estadunidense Ray Boynton. Boynton escreve sobre o desejo de conhecer o renascimento da arte que ocorria no México, que tanto se comentava nos Estados Unidos. Para Boynton, os afrescos de Rivera simbolizavam esse movimento.

Por supuesto que un hombre no puede constituir todo el renacimiento, pero sí darle una franca iniciación, en escala progresiva. Los frescos de Diego Rivera han alcanzado este fin de manera positiva. La magnitud del trabajo, por sí sola, há despertado nuestro interés, pareciéndome la obra más importante efectuada en este continente, y algo de los más notable que en materia de arte se há llevado a cabo en el mundo.³²⁹

Na arte de Rivera, “la forma y el contenido se identifican; el símbolo es una realidad y la realidad se vuelve simbólica”³³⁰. As artes mexicanas se projetavam definitivamente para além das fronteiras do país. Parte dessa difusão se tornou possível a partir das fotografias. Boynton, por exemplo, destaca os murais de Rivera localizados na SEP, os quais antes de viajar para o México, ele pode conhecer por meio das fotografias. As fotografias dos murais teriam possibilitado, portanto, que pessoas que nunca tinham pisado em solo mexicano conhecessem as pinturas murais que lá eram desenvolvidas. Walter Benjamin,

³²⁶ é de maior importância para essa interessante atividade intelectual, muito útil no plano sociológico que se conhece com o nome, em inglês, de FOLK – LORE, na qual se volta um timbre de distinção, um paramento social mundano da melhor qualidade, quando as pessoas do povo (folk) estão suficientemente apertados pela garganta pelo nó deslizante burguês-capitalista, para não poder cantar demais (lore). RIVERA, Diego. Los nombres de las pulquerias. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 18-19.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ BOYNTON, Ray. Rivera. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 30-31.

³²⁹ Evidentemente que um homem não pode constituir todo o renascimento, mas pode lhe dar uma franca iniciação, em uma escala progressiva. Os afrescos de Diego Rivera alcançaram este fim de forma positiva. A magnitude do trabalho, por si só, há despertado nosso interesse, parecendo-me a obra mais importante efetuada neste continente, e algo dos mais notáveis que em matéria de arte se há levado a cabo no mundo. Ibidem, p. 30.

³³⁰ a forma e o conteúdo se identificam; o símbolo é uma realidade e a realidade se torna simbólica. Ibidem.

analisando essa questão de reprodução de obras de arte, afirma que a obra original, denominada por ele de autêntica, “preserva sua autoridade plena diante de uma reprodução manual, que com frequência será considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre com a reprodução técnica”³³¹. Para Benjamin, isso ocorre por dois motivos: primeiramente, pela reprodução técnica ser mais independente do que a reprodução manual em relação ao original, possibilitando, por exemplo, que se percebam detalhes que passariam despercebidos numa reprodução manual; em segundo lugar “a reprodução técnica é capaz de colocar a cópia do original em situações impossíveis ao próprio original”³³². As fotografias de murais, especialmente as fotografias de Tina, possibilitaram essa disseminação das obras murais.

As caveiras também são utilizadas para se ressaltar as peculiaridades da cultura e arte mexicanas. Em *Mexican Folkways* elas são definidas como “todo lo que tiene el pueblo de irrespetuoso, de irreverente, de sarcástico; todo lo que encierra de observador, de sencillo, de bonachonamente sentencioso; todo su realismo y su risa, pueden verse pasar a través de las llamadas calaveras”³³³. A caveira é o que permite que o mexicano zombe de si mesmo e de suas instituições. Isso explica o motivo de existirem tantas caveiras clericais, por exemplo. Essa mescla de riso, de dor e de ironia nos remete, também, a *vacilada*. Para Garcia, autor de “A mi las calaveras!”³³⁴, é indispensável compreender, íntima e profundamente, o México para captar essa mescla de brincadeira e de dor. O fato de a única fotografia presente nesse texto ser de Tina (Figura 57) parece comprovar o quanto ela mergulhou na arte mexicana.

³³¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. Benjamin e a obra de arte. técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro.

³³² Ibidem.

³³³ tudo o que tem o povo de desrespeitoso, de irreverente, de sarcástico; tudo o que encerra de observador, de simples, de julgamento de bom humor; todo seu realismo e sua risada, podem ser vistos passar através das chamadas caveiras. Ibidem, p. 36.

³³⁴ GARCIA, Luis Isla. A mi las calaveras!. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 30-39.

3.2.3 Mestiçagem e “sobrevivência” em *Mexican Folkways*

Na edição de outubro/novembro de 1925, uma carta enviada por uma leitora de Los Angeles, Estados Unidos, pode ser usada para comprovar que a ideia da revista, de projetar a cultura mexicana para além de suas fronteiras, já estava se concretizando. A leitora, Amanda Chase, sugeriu a criação de um departamento de correspondência na revista que servisse como um meio de comunicação entre “los ‘folcloristas’ de Norte America, México, Centro y Sud-America”³³⁵. Na carta, Chase acrescenta algumas análises ao texto escrito por Casanova na primeira edição de *Mexican Folkways* sobre “la confusión o asimilación entre las prácticas españoles y las índias”³³⁶. Casanova, no referido texto, intitulado “La magia del amor entre los astecas”³³⁷, afirma que os procedimentos de magia amorosa entre os astecas não têm recebido a atenção merecida, “quizá porque el asunto es en apariencia poco o nada serio”³³⁸. Casanova insiste na necessidade de se estudar tal prática indígena, afirmando, numa linha de pensamento muito próxima a de Toor ao apresentar os motivos de criação e os objetivos da revista; que as velhas tradições indígenas tendem a desaparecer, substituídas por superstições resultantes da mistura entre as tradições espanholas e indígenas, de tal modo que seja impossível reconhecê-las em sua forma genuína. Aqui, portanto, *Mexican Folkways* se aproxima muito mais do discurso da mestiçagem do que do indigenismo, apesar da presença de Gamio entre os editores e autores da revista. Segundo a carta enviada por Chase, essas práticas são também percebidas entre os índios Pueblo, no Novo México – o mesmo povo que Warburg analisou durante sua viagem ao México -, principalmente no que diz respeito à feitiçaria. Percebe-se, com isso, as ligações entre os discursos produzidos naquele contexto: um texto de *Mexican Folkways* que dá visibilidade para uma prática ancestral mexicana, transformada por meio da ligação com outras culturas, sendo notado além das fronteiras mexicanas, gerando troca de ideias.

³³⁵ Os ‘folcloristas’ da América do Norte, México, América Central e do Sul”. Notas de la Redactora. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 5-6.

³³⁶ a confusão ou assimilação entre as práticas espanholas e as índias. Ibidem.

³³⁷ CASANOVA, Gonzalez. La magia del amor entre los aztecas. *Mexican Folkways*, jun/jul 1925, p. 19-20.

³³⁸ talvez porque o assunto é em aparência pouco ou nada sério. Ibidem, p. 19.

Essas alterações advindas de ligações com outras culturas é, ainda, tema do primeiro texto escrito por Jean Charlot para *Mexican Folkways*, “La Estética de las danzas indígenas”³³⁹. Nesse texto, Charlot lamenta o fato de determinadas artes, como a dança e a pintura, não serem tão duradouras quanto as relíquias arquitetônicas e as esculturas das civilizações pré-hispânicas, uma vez que a riqueza dessas permite apostar que outras artes fossem, também, muito desenvolvidas e belas. Charlot afirma que essas artes, após longo período de contato com outras civilizações, que se valeram da força, se caracterizaram por um semblante europeu, mas que na realidade conservavam características indígenas. Estaria Charlot trabalhando com uma ideia próxima a de sobrevivência? Do mesmo modo que *Idolos...e Forma*, em *Mexican Folkways* é possível identificar momentos em que se notam aproximações com essa concepção, mesmo que esta não seja nomeada. Toor, por exemplo, em texto dessa mesma edição, afirma que, na medicina, o indígena se valia muito mais de suas tradições anteriores à conquista do que da medicina moderna.

Si se hiciera una cuidadosa investigación, se podría descubrir que la criada con su fé ciega en las curaciones tradicionales con todas sus supersticiones, tiene a menudo más influencia en la ama que la que ésta puede inculcar en los métodos modernos de la ciencia.³⁴⁰

A sobrevivência dos costumes ancestrais, desse modo, se faz presente no discurso de *Mexican Folkways* desde o início. Na terceira edição, datada de outubro/novembro de 1925, por exemplo, Rivera criticou o modo de ação dos que ele denominou de “grupo de intelectuais bem-intencionados”, em “Los retablos”³⁴¹. Nesse texto, pela primeira vez apareceu a palavra “sobrevivência” em *Mexican Folkways*. Tal expressão foi utilizada por Rivera para afirmar que o que é chamado de “arte popular mexicana” nada mais é do que a sobrevivência do gênio nativo “a través de la capa gruesa y pesada de desechos corruptos europeos y norte-americanos”³⁴². Segundo Rivera, cada vez que esses intelectuais bem-intencionados se ocupam da arte popular ou arte proletária,

³³⁹ CHARLOT, Jean. La Estética de las danzas indígenas. *Mexican Folkways*, ago/set 1925, p. 6-7.

³⁴⁰ Se uma investigação fosse feita, se poderia descobrir que a criada, com sua fé cega nas curas tradicionais com todas as suas superstições, muitas vezes tem mais influência sobre a ama do que esta pode infundir sobre os métodos modernos da ciência. TOOR, Frances. Curaciones y Curanderas. *Mexican Folkways*, ago/set 1925, p. 19.

³⁴¹ RIVERA, Diego. Los Retablos. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 9-12.

³⁴² através da capa grossa e pesada de resíduos corruptos europeus e norte-americanos. Ibidem, p. 9.

“este hecho ha sido signo de la próxima desaparición de esta arte”³⁴³. Para ele, em um primeiro momento essas pessoas descobrem que o povo, camponês e operário, produz não somente grãos e artigos industrializados, mas também beleza. A partir daí tais produções passam a integrar o espaço que ele denominou de salões da burguesia, enquanto *bibelots*. Posteriormente, as pessoas cultas decidem realizar um segundo descobrimento, que

consiste en que ‘sus’ artistas, LOS ARTISTAS, pueden ‘orientar’, ‘estimular’, ‘encausar’, etc, la producción de los artesanos populares, al mismo tiempo que ‘sublimar’ los motivos populares introduciéndolos al ‘Gran arte’”. Se imponen a los artistas del pueblo ‘modelos’ que pretenden restaurar las tradiciones propias de ese pueblo – sin que los dirigentes imbéciles comprendan que la tradición es algo viviente y en consecuencia constantemente cambiante.³⁴⁴

Apesar dessa ação, Rivera afirma que a vitalidade do povo mexicano transforma essas influências em nova obra de arte. “Este fenómeno es uno de los que más esperanzas puedan dar - al observador de buena fe – sobre México e sus posibilidades de supervivencia”³⁴⁵. Aponta, então, os *retablos*, definidos por ele como pinturas comemorativas, como uma produção em que a estética europeia, alterada pelo artista mexicano, tem gerado uma arte mestiça, positiva. Para Rivera, o espírito popular se expressa nessas pinturas, porque são os pintores humildes, “los nobles pintores de puerta”³⁴⁶ que a fazem. Essa pureza e espírito artístico chamavam a atenção dos estrangeiros que iam para o México. Isso ocorreu com Robo em relação às escolas ao ar livre; com Toor e uma viagem que deveria ser breve e transformou-se em mais de vinte anos morando no México; com Tina e sua identificação imediata com o país.

Mesmo os elementos encarados como essencialmente mexicanos são pensados a partir da ideia de fusão e consequente alteração. Em “Baladas Mexicanas”³⁴⁷, por exemplo, Brenner escreveu sobre os *corridos* e a *vacilada*, apontando-os como essencialmente mexicanos. Para Brenner, o mexicano

³⁴³ este fato é um sinal do próximo desaparecimento desta arte. Ibidem.

³⁴⁴ consiste em que “seus” artistas, OS ARTISTAS, podem “orientar”, “estimular”, “perseguir”, etc, a produção dos artesãos populares, ao mesmo tempo que “sublimar” os motivos populares introduzindo-os à “Grande arte”. Se impõem aos artistas do povo “modelos” que pretendem restaurar as tradições próprias desse povo – sem que os dirigentes imbecis compreendam que a tradição é algo vivo e em constante mudança. Ibidem.

³⁴⁵ Este fenómeno é um dos que mais esperanças podem dar – ao observador de boa fé – sobre o México e suas possibilidades de sobrevivência. Ibidem, p. 9.

³⁴⁶ os nobres pintores de porta. Ibidem, p. 12.

³⁴⁷ BRENNER, Anita. Baladas mexicanas. *Mexican Folkways*. fev/mar 1926, p. 13-14.

“lucha, ama y reza en verso”³⁴⁸. Como *Mexican Folkways* visava atingir um público não mexicano, tais termos foram explicados por Brenner em seu texto. *Corrido* foi, assim, definido como “‘sucesos del tiempo’ y es el nombre mexicano del romance”³⁴⁹. Brenner afirma que desde que o México existe, se tem cantado sua história.

El corrido es o romance importado de la España en la época de la conquista, y todavía circulan en este legendario país, corridos que cuentan más de cuatrocientos años. Pero la forma y los conceptos son un producto característico de los nativos.³⁵⁰

Novamente, portanto, pode-se dizer que esse elemento da cultura mexicana se ligava à mestiçagem e a sobrevivência, uma vez que se trata de algo que resulta de uma prática espanhola adaptada para os costumes e padrões indígenas. Os *corridos* eram publicados nos periódicos e, muitas vezes, eram ilustrados por autores anônimos, apesar de existirem artistas reconhecidos como ilustradores de corridos, como José Guadalupe Posada.

A sobrevivência de costumes ancentrais também é abordada por Toor, ao tratar da singularidade do mexicano em relação a morte, em texto intitulado “La fiesta de los muertos”³⁵¹. Para ela, apesar de a religião preparar mais os homens para morrer do que para viver, o mexicano é acostumado com a morte e não a teme, muito pelo contrário, joga e brinca com ela. Ao tratar da festa dos mortos, Toor afirma que existem diferenças entre as festividades nas cidades em que predominam indígenas e nas em que predominam espanhóis e mestiços. Aqui, pode-se dizer que também houve uma criação por parte do mexicano, visto que, apesar das imposições religiosas advindas da colonização, ocorreu uma releitura das práticas religiosas cristãs, e um costume anterior à conquista permaneceu, ainda que alterado.

A edição de janeiro/março de 1928 também destaca a noção de sobrevivência, ainda que, novamente, não se use esse termo. Frances Toor, em “Los pequeños artistas y la revolucion de la pintura”³⁵², afirma que os

³⁴⁸ luta, ama e reza em verso. Ibidem, p. 13.

³⁴⁹ “sucessos do tempo” e é o nome mexicano do romance. Ibidem.

³⁵⁰ O corrido é o romance importado da Espanha na época da conquista, e no entanto, circulam neste país lendário, corridos que contam com mais de quatrocentos anos. Mas a forma e os conceitos são um produto característico dos nativos. Ibidem.

³⁵¹ TOOR, Frances. La fiesta de los muertos. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 19-22.

³⁵² TOOR, Frances. Los pequenos artistas y la revolucion de la pintura. *Mexican Folkways*, jan/mar, 1928, p. 6- 23.

conquistadores não puderam impedir o impulso dos nativos pela arte, o que fez com que o denominado Renascimento Mexicano “no ha tomado cuerpo tan sólo en el trabajo de algunos hombres notables - Rivera, Orozco, Goitia y otros -, pues que también toman parte en él centenares de niños indígenas que por siglos fueron despreciados”³⁵³. Para Toor, os indígenas, que não sabiam escrever e também não foram alfabetizados pelos espanhóis, preservaram suas tradições plasticamente, criando objetos de usos diários, ilustrando cantos populares e decorando *pulquerias*.

No es una extravagancia reclamar si no fuera por el arte hereditario e ingénito de los indios, del cual todos los mexicanos participan, no habría un Renacimiento. Por lo que toca a esta nueva fase, no es la renovación de algo que había muerto, sino el reconocimiento y la apreciación de las producciones plásticas y la genial habilidad del pueblo para interpretarlas; lo cual es para México la mejor contribución de cultura en el Continente Americano.³⁵⁴

Segundo Toor, foi a Revolução de 1910 que alterou a forma de se perceber os indígenas, buscando integrá-los a sociedade, pelo fato de, a partir desse momento, ter se descoberto “el valor del indio como ser humano”³⁵⁵. Isso explicaria o forte caráter nacionalista da Revolução e do período pós-revolucionário. Para a autora, o despertar desse sentimento nacionalista teria feito com que o governo contratasse os artistas para pintar os murais nos prédios públicos. “Pero no hubo caridade en este gesto. Los jefes supieron que los artistas podrían expresar mejor el espíritu y la aspiración del México socialmente despertado”³⁵⁶. Os artistas pintaram a Revolução nessas paredes e, ao mesmo tempo, geraram uma Revolução, uma vez que o povo começou a se ver, a se perceber nessas obras. “Los reaccionarios y la clase media se escandalizaron. Dijeron cosas horribles acerca de los frescos y sus hijos los apedrearon; pero continuó la labor y su fama se extendió”³⁵⁷. Além disso, esses artistas focaram

³⁵³ não tomou corpo somente no trabalho de alguns homens notáveis – Rivera, Orozco, Goitia e outros –, pois também tomam parte nele centenas de crianças indígenas que, durante séculos, foram desprezadas. Ibidem, p. 6.

³⁵⁴ Não é uma extravagância reclamar se não fosse pela arte hereditária e inata dos indígenas, da qual todos os mexicanos participam, não haveria um Renascimento. Pelo que toca esta nova fase, não é uma renovação de algo que está morto, e sim o reconhecimento e a apreciação das produções plásticas e a genial habilidade do povo para interpretá-las; o qual é para o México a melhor contribuição da cultura no Continente Americano. Ibidem, p. 8.

³⁵⁵ o valor do indígena como ser humano. Ibidem, p. 9.

³⁵⁶ Mas não teve caridade neste gesto. Os chefes souberam que os artistas poderiam expressar melhor o espírito e a aspiração do México socialmente despertado. Ibidem, p. 10.

³⁵⁷ Os reacionários e a classe média se escandalizaram. Disseram coisas horríveis acerca dos afrescos e seus filhos os apedrejaram; mas o trabalho continuou e a fama se estendeu. Ibidem.

sua atenção nas escolas de pintura, para que o talento de crianças e jovens não fosse desperdiçado com métodos baseados em cópias de uma arte alheia. Incentivou-se, com isso, a pintura livre sobre a arte popular mexicana. Alfredo Ramoz Martinez, diretor da Academia Nacional de Bellas Artes, levou pinturas de alunos dessas escolas mexicanas para serem conhecidas na Europa. Em 1926, artistas como Picasso e Matisse visitaram exposições com tais obras³⁵⁸. A arte mexicana, desse modo, gerava novas potências. A Revolução se daria, portanto, a partir da arte.

3.3 “Edward Weston y Tina Modotti”: primeiro texto sobre fotografia em *Mexican Folkways*

Tina se mostrou de diversas maneiras em *Mexican Folkways*. Suas fotografias possuíam temas que iam desde elementos arquitetônicos à visibilidade do povo mexicano. A primeira menção a Tina, desconsiderando seus anúncios publicitários, se deu no primeiro texto sobre fotografia publicado em *Mexican Folkways*, intitulado “Edward Weston y Tina Modotti”³⁵⁹, de autoria de Rivera. Nesse texto, Rivera discute a importância da fotografia naquele contexto, encarando-a como uma forma especial de arte. Para Rivera, a fotografia libertou a pintura,

deslindando el campo entre la imagen, copia del aspecto do mundo físico, y la CREACIÓN PLÁSTICA dentro de la que cabe el arte de la pintura, para cuya realidad particular PARALELA A LA NATURZA es indiferente el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior.³⁶⁰

Rivera continua seu texto defendendo a ideia de que, naquele momento, a novidade do procedimento da câmera não criava mais estranheza na sensibilidade humana, sendo possível detectar, inclusive, a personalidade do fotógrafo em cada imagem produzida, comparando a técnica do uso da câmera com a utilizada pelo pintor. Pensando na atualidade da técnica fotográfica e nas potencialidades de seu uso, afirma que, em uma conversa que teve com Tina e Weston, chegaram ao consenso de que, se Don Diego Velazquez voltasse a

³⁵⁸ Ibidem, p. 13.

³⁵⁹ RIVERA, Diego. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 27-28.

³⁶⁰ delimitando o campo entre a imagem, cópia do aspecto do mundo físico e a CRIAÇÃO PLÁSTICA dentro da qual se encaixa a arte da pintura, para cuja realidade particular PARALELA À NATUREZA é indiferente usar ou não usar a imagem do mundo exterior. Ibidem, p. 27.

nascer, seria fotógrafo, pois a arte criada por ele, em coincidência com a imagem do mundo físico, o teria levado a escolher a técnica mais adequada para esse caso, ou seja, a fotografia. Percebe-se, com isso, que ao mesmo tempo em que Rivera destaca a possibilidade de se identificar o olhar singular do fotógrafo na imagem produzida, defende que a fotografia é capaz de produzir algo que coincida com o mundo físico, ou seja, algo que transmita a própria realidade em um formato de fotografia, numa interpretação paradoxal da produção fotográfica.

Autores como André Bazin e Roland Barthes escreveram sobre a objetividade da fotografia. Em meados de 1950, Bazin, analisando a produção fotográfica, afirmou que

A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente de toda obra pictórica. Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, nós somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente re-presentado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço. O operador da câmera entra nesse jogo “apenas” para fazer a escolha do quadro e dar a orientação da tomada³⁶¹.

Roland Barthes afirma que a fotografia não é “uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...] mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real”³⁶². Para ele, a fotografia reproduz infinitamente algo que existiu uma única vez, contudo, ela não diz mais nada, pois “não pode ser transformada (dita) filosoficamente”,³⁶³ diferentemente de um texto, em que uma única palavra pode gerar reflexões. A fotografia, desse modo, não é percebida como portadora de uma mensagem, como algo passível de leituras. Em outra perspectiva, Ana Maria Mauad afirma que

As fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente.³⁶⁴

³⁶¹ BAZIN, André. *Ontologie de l'image photographique. Qu'est que le cinema?* Paris, Cerf, vol. 1, 1958, apud MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 43-44.

³⁶² BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 77. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

³⁶³ *Ibidem*, p. 14.

³⁶⁴ MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996, p. 10.

Sontag, por sua vez, entende a fotografia como a união de dois atributos contraditórios.

Suas credenciais de objetividade estavam embutidas. Contudo sempre tiveram, forçosamente, um ponto de vista. Eram um registro do real – incontestado como nenhum relato verbal poderia ser, por mais imparcial que fosse –, uma vez que a máquina fazia o registro. E as fotos davam testemunho do real – uma vez que alguém havia estado lá para tirá-las.³⁶⁵

Para a autora, a linguagem comum diferencia as imagens “feitas à mão” da fotografia,

mediante a convenção de que artistas ‘fazem’ desenhos e pinturas, ao passo que fotógrafos ‘tiram’ fotos. Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um diapositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir.³⁶⁶

Na concepção de Barthes, não foram os pintores que inventaram a fotografia, pela transmissão do enquadramento, da perspectiva albertiniana e da própria câmara escura; foram os químicos que o fizeram, por meio da descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz, que “permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado”³⁶⁷. Do fotógrafo, portanto, Barthes destaca o dedo, ligado ao disparador da objetiva, e não o olho.

Machado, todavia, analisando essa suposta objetividade, afirma que

Conhecesse Bazin, entretanto, o verdadeiro significado da construção perspectiva que está embutida na câmera e ele teria o desprazer de verificar que nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, porque seu papel é personificar o olho do sujeito da representação.³⁶⁸

Tal forma de encarar a fotografia também é percebida no texto escrito por Tina, conforme veremos posteriormente.

Após esses apontamentos gerais sobre fotografia, Rivera apresenta Tina e Weston como profissionais, em “una escala paralela, iguales que los pintores o otros plásticos, de su grado y categoria que en el caso de Weston y Tina son

³⁶⁵ SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 26. Tradução Rubens Figueiredo.

³⁶⁶ Ibidem, p. 41-2.

³⁶⁷ MACHADO, Arlindo. Op. Cit, p. 75.

³⁶⁸ Ibidem, p. 44.

do los más altos”³⁶⁹. Defende que Weston não tinha o reconhecimento devido em solo mexicano, e que Tina, naquele momento ainda discípula de Weston,

ha hecho maravillas de sensibilidad en un plano quiza más abstracto, más aereo, tal vez mas intelectual, como era natural para un temperamento italiano, cuyo trabajo florece perfectamente en México y se acuerda justamente con nostra pasión³⁷⁰.

O primeiro texto de *Mexican Folkways* sobre fotografia, portanto, referiu-se a obra de Weston e Tina, já vista como uma mulher cujo “temperamento” e sensibilidade se “encaixavam ao modo de vida mexicano”. Esse identificar-se de Tina com o México sempre se fez presente em sua fotografia, em seu modo de selecionar o que e como seria fotografado, e também na maneira com que as outras pessoas, artistas ou não, Rivera ou uma pessoa comum, a enxergavam: uma artista mexicana, mesmo não tendo nascido no México.

3.3.1 A arquitetura mexicana sob o olhar de Tina

As fotografias de murais produzidas por Tina de destacaram em meio a tantas outras produzidas pelo fato de, dentre outros motivos, ela conectar as pinturas à arquitetura do lugar. Ocorre que esse olhar de Tina aos aspectos arquitetônicos não se limitou ao trabalho com murais. Quatro fotografias de sua autoria (Figura 53) acompanham o texto escrito por Rivera, “La nueva arquitectura mexicana”³⁷¹, publicado na edição de outubro/novembro de 1926, mesmo período em que Tina começou a fotografar murais. Vale ressaltar que a propaganda de Tina, de venda de fotografias de murais, também teve início no ano de 1926, na edição de fevereiro/março. Nesse texto, Rivera defende que a arquitetura mexicana é resultado de escolhas estéticas, necessidades sociais e condições climáticas. No que concerne à estética, Rivera critica severamente a denominada arquitetura colonial, “impuesto en México por los conquistadores y las castas que les sucedieron, construyendo, por el hecho de haberse realizado la conquista, la arquitectura de la nueva entidad social; es decir, la arquitectura mexicana”³⁷². Para Rivera, tais construções, supervalorizadas durante o governo

³⁶⁹ uma escala paralela, iguais aos pintores ou outros artistas plásticos, de seu grau e categoria que no caso de Weston e Tina são dos mais altos. RIVERA, Diego. Op.Cit., p. 28.

³⁷⁰ tem feito maravilhas de sensibilidade em um plano talvez mais abstrato, mais aéreo, talvez mais intelectual, como era natural para um temperamento italiano, cujo trabalho floresce perfeitamente no México e se assemelha justamente com nossa paixão. Ibidem.

³⁷¹ RIVERA, Diego. La nueva arquitectura mexicana. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 24-26.

³⁷² imposta no México pelos conquistadores e as castas que lhes sucederam, construindo, pelo fato de se

ditatorial de Porfirio Díaz, representam a mediocridade da burguesia mexicana, a qual tentava, a qualquer custo, criar uma imagem europeia de si mesma. Segundo ele, a partir da Revolução de 1910 tornou-se possível construir uma cidade nova, o que não se fez de modo completo por causa da ascensão de novos ricos e poderosos que em muito se pareciam com a antiga burguesia da era porfirista. Apesar disso, a Revolução também tinha gerado novidades e uma espécie de nacionalismo ganhou forma em um grupo de pessoas que desejava essa renovação. A partir daí teve início a construção do estilo neocolonial.

Esto como sintoma y como realizacion es, indudablemente, algo muy importante respecto al camino evolutivo del pueblo mexicano. Por eso reproducimos aquí en “FOLK WAYS”, una de las últimas obras del arquitecto Carlos Obregón, muy interesante y muy importante dentro del doble aspecto estético y social.³⁷³

Esse novo estilo de construção, segundo Rivera, se baseava na economia de materiais, na higiene e beleza.

ter realizado a conquista, a arquitetura da nova entidade social; ou seja, a arquitetura mexicana. Ibidem, p. 24.

³⁷³ Isto como um sintoma e como uma realização é, sem dúvida, algo muito importante em relação ao caminho evolutivo do povo mexicano. Por isso, reproduzimos aqui em “FOLK WALYS”, uma das últimas obras do arquiteto Carlos Obregón, muito interessante e muito importante dentro do duplo aspecto estético e social. Ibidem, p. 26.



Figura 53 – Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1926, p. 21-25

Note-se que, ainda que Rivera fosse um admirador do trabalho de Tina, ele se referiu às fotografias como reproduções das últimas obras do arquiteto Carlos Obregón. O que entendemos, contudo, é que as referidas fotografias foram usadas como um instrumento de divulgação de uma estética mexicana

que tentava se sobrepor às práticas de imitação da arquitetura europeia acima mencionadas. Desse modo, as fotografias de Tina, além de seu caráter artístico, definido por seu recorte, enquadramento e ângulo de tomada, assumiram uma função social.

3.3.2 A *mexicanidade* nas fotografias de Tina

A primeira fotografia de Tina em *Mexican Folkways* foi publicada na edição de abril/maio de 1926, o sexto número da revista. Trata-se da fotografia intitulada “Judas” (Figura 54), que acompanha o texto de Frances Toor, “Los judas siguen vivendo”³⁷⁴. Os “judas” são bonecos de diversos tamanhos, feitos de papel, queimados pelos fiéis ao término da Missa de Glória. Toor os caracteriza como extremamente feios, com chifres e barba. Não se sabe ao certo onde esses bonecos, conhecidos como *piñatas*, foram criados. Acredita-se que foram os chineses que os criaram e que de lá a ideia se espalhou para a Europa, atingindo posteriormente a América. A *piñata*, nesse caso, assume o papel que outrora, nos escritos de Warburg, foi designado às tapeçarias flamengas. Warburg entendeu a tapeçaria flamenga como o primeiro tipo de “transporte de imagens”, visto que, uma vez retirada das paredes “não apenas por sua mobilidade, mas também por sua técnica que torna possível a reprodução do conteúdo iconográfico em exemplares iguais –, representa um predecessor da folha de papel com imagens impressas via gravura sobre cobre ou xilogravura”³⁷⁵, possibilitou trocas de “valores expressivos”, de norte a sul, que marcaram a criação do estilo europeu. Nota-se, portanto, que a simples existência da *piñata* já simboliza a sobrevivência de determinados elementos culturais, assim como sua recriação e transformação, de acordo com a época e local.

³⁷⁴ TOOR, Frances. Los Judas siguen viviendo. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 18.

³⁷⁵ WARBURG, Aby. Mnemosyne. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010, p. 129.

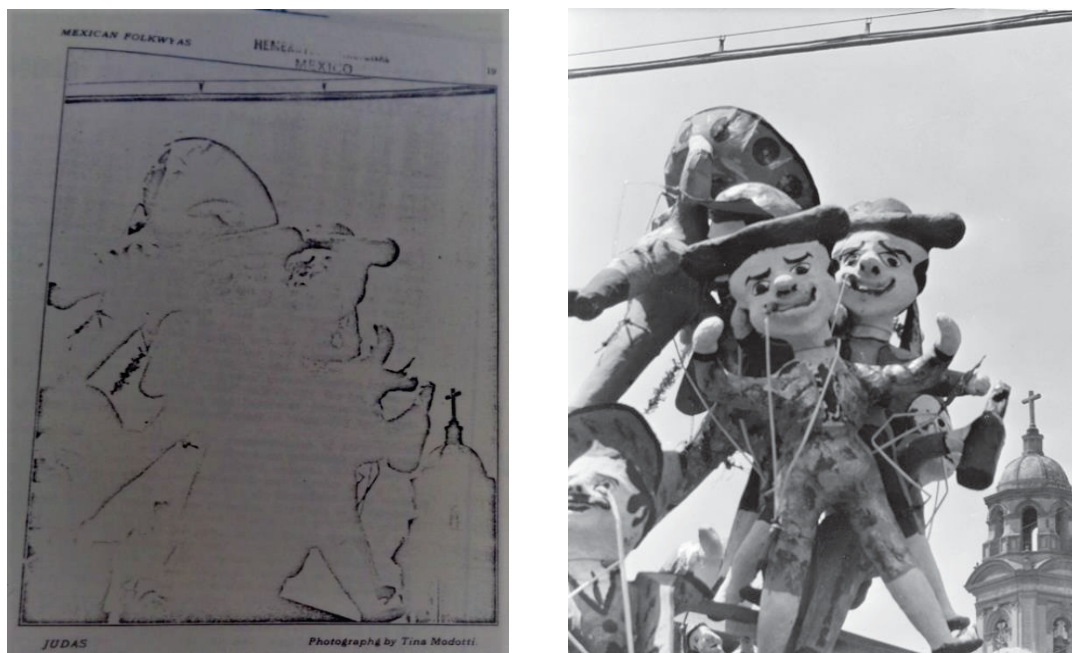


Figura 54 – “Judas” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abril/maio 1926, p. 19³⁷⁶

A recriação mexicana das *piñatas*, nesse caso, torna-se visível por meio da presença do *sombrero* e das roupas dos bonecos. Na parte superior da imagem, a presença de cabos de eletricidade pode remeter à modernidade que o país almejava atingir naquele contexto. Tem-se, portanto, uma complexidade de tempos na fotografia: ao mesmo tempo que se visualiza o México tradicional e rural, por meio dos *sombreros*, há referência à estética europeia, por meio da presença da torre da igreja ao fundo e, ainda, alusão à modernidade, pela presença dos cabos. Pelo ângulo da fotografia, nota-se que Tina se encontrava em um nível abaixo das *piñatas*, possivelmente no meio das outras pessoas que participavam das festividades. A escolha do ângulo em uma fotografia é um dos elementos que podem ser utilizados para se pensar no papel que o fotógrafo ocupa em determinada realidade social. Segundo Machado,

a posição da câmera petrificada na angulação constitui; em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se deem conta do seu papel e da sua eficácia³⁷⁷.

³⁷⁶ Disponível em: <https://www.art.com/products/p21695572760-sa-i7409243/tina-modotti-judas-puppet-mexico-1926.htm>. Acesso em 30 jan de 2018.

³⁷⁷ MACHADO, Arlindo. Op. cit, p. 117.

Tina, por meio da escolha desse ângulo de tomada, assumiu o papel de uma pessoa qualquer presente na festividade. Temos, portanto, uma espécie de olhar popular sobre os “Judas”. É importante ressaltar, ainda, que o nome de Tina aparece na legenda da imagem. Desde a primeira edição da revista, houve a publicação de fotografias. Contudo, essas fotografias foram produzidas por Frances Toor, criadora de *Mexican Folkways*, ou por homens: na primeira edição, há três fotografias assinadas por Toor; na segunda edição, uma fotografia assinada por Toor e outra por Carlos González; e na edição de número cinco, uma fotografia de Edward Weston. Tina foi, desse modo, com exceção de Toor, quem criou a revista e não era fotógrafa profissional, a primeira mulher a ter uma fotografia assinada em *Mexican Folkways*.

Tina produziu outra fotografia sobre Judas (Figura 55), também publicada em *Mexican Folkways*. A imagem integra o texto “Los Judas en México”³⁷⁸, de José D. J. Núñez y Domínguez, que questiona a origem de determinadas práticas mexicanas, como a implantação das festas que antecedem o natal e o costume de se queimar os bonecos de “Judas”. Nesse sentido, Domínguez insiste que tal prática, de queimar os bonecos, tem origem espanhola. Contudo, segundo ele, com o tempo, os bonecos confeccionados passaram a ter a feição das pessoas que tem “merecido el ódio de las clases populares”³⁷⁹.

³⁷⁸ DOMÍNGUEZ, José. D. J. Núñez. Los Judas en México. *Mexican Folkways*, abr/jun 1929, p. 90-104.

³⁷⁹ merecido o ódio das classes populares. *Ibidem*, p. 90.



Figura 55 – “Judases for sale” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abril/junho 1929, p. 101

Na imagem, novamente se percebe a releitura feita pelos mexicanos desses bonecos de “Judas”, por meio do destaque dado aos *sombreros*. O ângulo de tomada é o mesmo da fotografia anterior: a posição da câmera em um nível abaixo dos bonecos deixa claro que Tina estava na rua, possivelmente no meio de outras pessoas que participavam das comemorações, numa espécie de olhar popular dos bonecos. Essa posição escolhida para fotografar as *piñatas* faz com que nós somente possamos ter dimensão daquilo que o fotógrafo quis que tivéssemos. Machado, analisando essa questão de posição do olho/sujeito, afirma que

Se toda imagem de natureza fotográfica já se encontra de alguma forma construída pela posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao motivo, deve-se concluir que quem vê a imagem não é o espectador: ele apenas endossa uma visão que já foi realizada antes pela objetiva

[...] Isso significa que quando vemos uma foto não é simplesmente a figura que nos é dada a olhar, mas uma figura olhada por outro olho que não o nosso.³⁸⁰

Em *Mexican Folkways*, uma terceira fotografia de *piñata* foi publicada, “A Charlie Chaplin”, *Piñata* (Figura 56).



Figura 56 – “A Charlie Chaplin, Piñata”. *Mexican Folkways*, dezembro/janeiro 1926, p. 4

Apesar de essa fotografia ter sido publicada como sendo de Tina, em carta endereçada a Weston, em 19 de março de 1927, ela escreveu:

Marzo 19, 1927

Edward, fue lamentable que Frances [Toor] pusiera mi nombre en la foto de la piñata del último [Mexican] Folkways – no hay nada de por

³⁸⁰ MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 107.

medio (me refiero a la fotografia) y me molesto ver mi nombre debajo de la foto.³⁸¹

Pode-se pensar que o erro quanto a autoria dessa fotografia pode ter sido gerado pelo fato de o trabalho de Tina, naquele contexto, ter conquistado visibilidade, além das inúmeras vezes em que se ressaltou seu “temperamento”, que se “encaixava com as paixões mexicanas”; ao passo que as fotografias de Weston eram entendidas como afastadas da realidade mexicana.

Outros símbolos marcantes da mexicanidade foram fotografados por Tina: o *pulque* (Figura 57³⁸²), a caveira (Figura 58), e a brincadeira com a morte (Figura 59). A produção do *pulque*, elemento marcante na mexicanidade, foi tema de fotografias de Tina publicadas na edição de outubro/novembro de 1926. Nessa edição também foi publicada a fotografia “Maguey”, produzida nas viagens de *Idolos...*, que, aqui, aparece assinada por Weston (Figura 10). Nesse momento, novamente as fotografias de Tina e Weston se distanciam: Weston fotografou somente o *maguey*, enquanto Tina fotografou os homens trabalhando na extração do *aguamiel* e na produção do *pulque*. As fotografias de Tina que compõem o texto “El maguey e el pulque”³⁸³ contam uma história: nas primeiras imagens, homens trabalham para produzir o *pulque*; na última imagem, de uma *pulqueria*, o ciclo se fecha, visto que é nesse estabelecimento que o *pulque*, produzido a partir do *aguamiel*, extraído do *maguey*, é vendido.

³⁸¹ Março 19, 1927. Edward, foi lamentável que Frances [Toor] colocasse meu nome na foto da piñata do último [Mexican] Folkways - não há nada no meio (me refiro à fotografia) e me incomodou ver meu nome debaixo da foto. SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001, p. 152.

³⁸² Novamente optou-se por manter as imagens, ainda que estejam em baixa qualidade, uma vez que elas também foram publicadas somente nessa revista.

³⁸³ ALBA, Martínez. El maguey y el pulque. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 16-18.

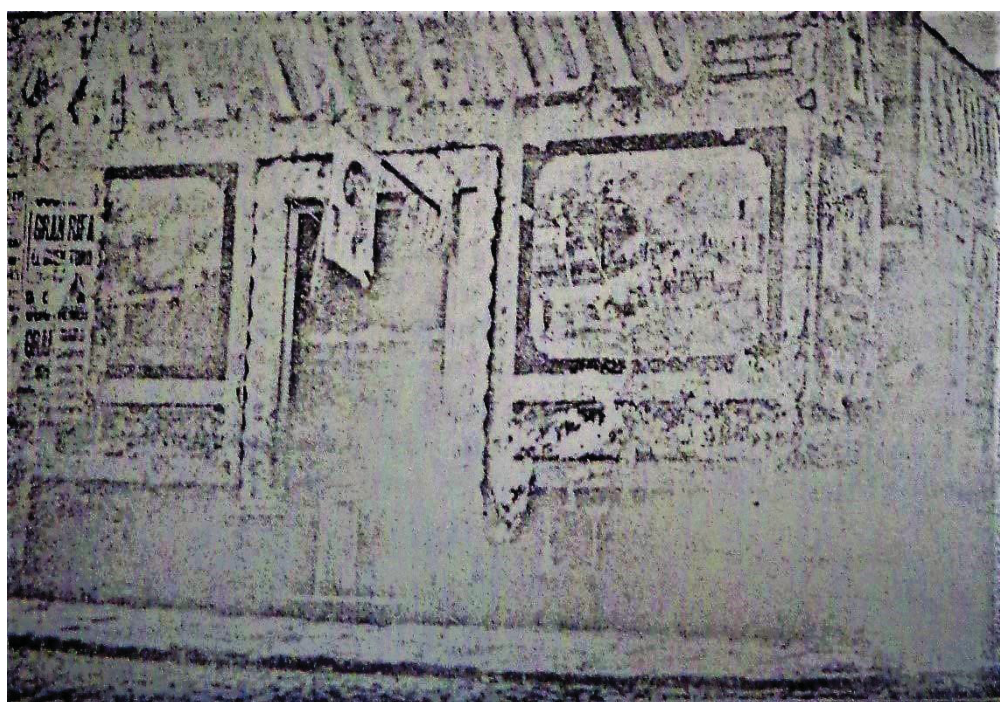
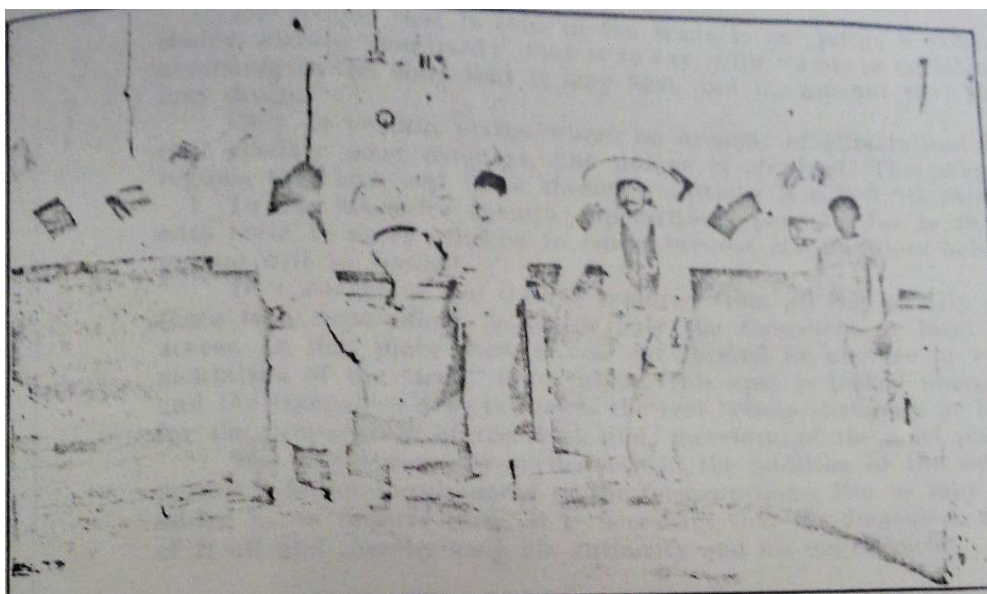


Figura 57 – Fotografias Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1926, p. 14 e 18.

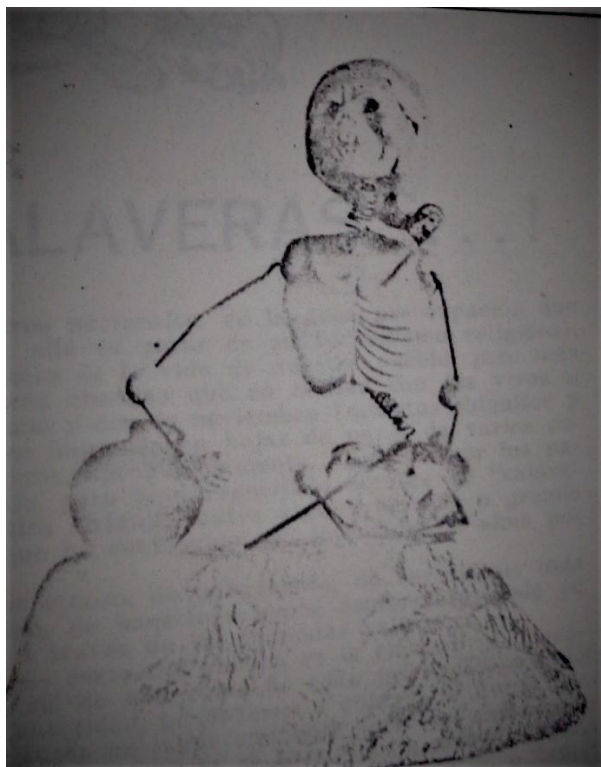


Figura 58 – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1926, p. 35



Figura 59 – “Bread of the Dead” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, janeiro/março, 1928, p. 64.

Uma brincadeira com a morte é feita tanto na fotografia da caveira, mencionada anteriormente, quanto em “Bread of the Dead”, a qual ocupa a página inteira e não faz parte de um texto, ou seja, a fotografia foi publicada de modo isolado na revista. A imagem que fala por si só, sem a necessidade de texto. Nela, os pães, com formato de animais, estão dispostos de um modo que remete a brinquedos de criança.

O trabalho realizado por crianças e adultos nas escolas ao ar livre também foi tema de uma fotografia de Tina publicada em *Mexican Folkways* (Figuras 60 e 61). Aqui, o nome do fotógrafo não foi mencionado. Contudo, trata-se da mesma fotografia publicada na revista *Forma*, com a assinatura de Tina (Figura 29). Além disso, o “Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación” – ISSUE – da Unam, possui o original dessa fotografia, em que, inclusive, Tina escreveu seu nome no canto inferior esquerdo.



Figura 60 – Fotografia Tina Modotti. Acervo “ Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación” – ISSUE – Unam

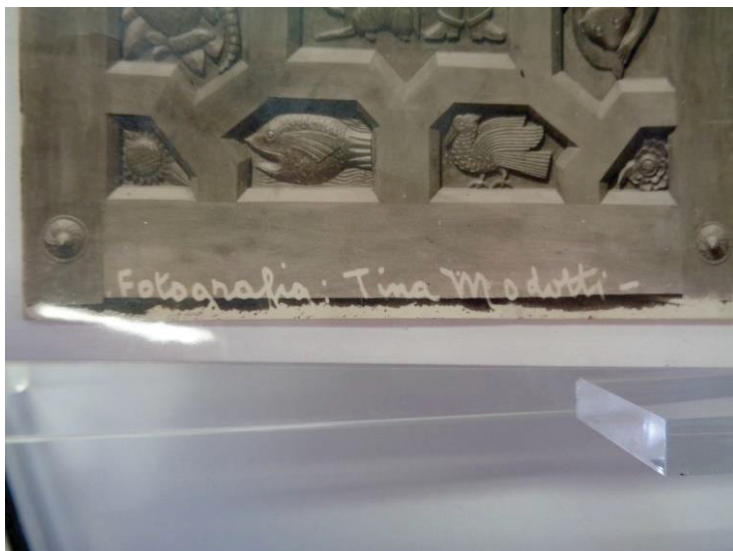


Figura 61 – Detalhe da fotografia de Tina Modotti. Acervo “Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación” – ISSUE - Unam

Outro símbolo mexicano, as máscaras são discutidas em “El uso de las mascararas entre los antiguos mexicanos”³⁸⁴ (Figura 62). Alfonso Case escreveu que, para os povos primitivos, o uso das máscaras tinha um fim mágico: converter aqueles que as usavam em um novo ser. Em “Notas sobre mascararas mexicanas”³⁸⁵, Miguel Covarrubias, por sua vez, afirmou que todos os povos que vivem em contato direto com a natureza usam máscaras. Segundo o autor, os povos antigos atribuíam poderes mágicos às máscaras.



Figura 62 – Fotografias de máscaras – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, julho/setembro 1929, p. 115-117

³⁸⁴ CASE, Alfonso. El uso de las mascararas entre los antiguos mexicanos. *Mexican Folkways*, jul/set 1929, p. 111-113.

³⁸⁵ COVARRUBIAS, Miguel. Notas sobre mascararas mexicanas. *Mexican Folkways*, jul/set 1929, p. 114-117.

As máscaras fotografadas por Tina, sem a presença de um corpo, servem, ainda, como “imagens falantes”, pela simples presença de uma boca aberta. O caráter simbólico, portanto, extrapola o uso da máscara. Segundo Belting,

A questão da imagem e do meio reconduz-nos ao corpo, que foi e continua a ser um ‘lugar de imagens’, por via da imaginação, mas também o suporte de imagens mediante a sua aparência externa. O ‘corpo pintado’ que encontramos nas chamadas ‘culturas primitivas’ é, neste sentido, o testemunho mais antigo³⁸⁶.

Ainda que esse uso remeta ao que Belting denominou de “culturas primitivas”, o modo como Tina trabalhou com as máscaras e com outros elementos ligados a cultura ancestral fez com que essa cultura não fosse pensada como “o outro”, como aquilo que faz parte do passado, somente, tendo sido superada pela cultura moderna. Einstein, analisando a desconfiança do europeu diante da arte africana, afirma que os europeus se valeram de um “falso conceito de primitivismo”, para, automaticamente, considerar tudo que o negro produzia como insuficiente. Visando desconstruir essa concepção, Einstein afirma que

o juízo até então atribuído ao negro e à sua arte caracterizou muito mais quem emitia tal juízo do que seu objeto. A esse novo tipo de relação respondeu sem demora uma nova paixão: colecionou-se a arte negra como arte: com paixão, ou seja, a partir de uma atividade perfeitamente justificável, constituindo-se, recorrendo a antigos materiais, um objeto provido de nova significação.³⁸⁷

Essa criação de novos sentidos também se processou em relação à arte produzida no México, em diferentes momentos, o que pode ser comparado à reflexão de Einstein sobre o que ocorreu em relação a arte africana.

A fotografia de Tina constantemente se caracterizou por evocar a complexidade das culturas, numa concepção que não se limitava a tempos e espaços definidos. É nesse sentido que defendemos que seu trabalho não deve ser pensado enquanto fases de produção, nem como ligado à teoria indigenista ou da mestiçagem de modo pleno.

³⁸⁶ BELTING, Hans. Antropologia da imagem. Por uma ciência da imagem. Lisboa, KKYM+EAUM, 2014, p. 48. Tradução de Artur Morão.

³⁸⁷ EINSTEIN, Carl. Op. Cit, p. 31.

3.3.3 Tina Modotti e os murais em *Mexican Folkways*

Algumas características são marcantes nessas fotografias de Tina: o estabelecimento de uma conexão entre o mural e a arquitetura do local em que ele foi feito, o enquadramento escolhido e, em alguns casos, a presença do próprio artista trabalhando na construção dos murais. Segundo Didi-Huberman enquadrar se refere “a una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes y a una coacción institucional inherente al ejercicio del poder [...]”. Como no hay aparatos ópticos sin aparatos institucionales, no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos”³⁸⁸.

Tina escreveu diversas cartas a Weston contando sobre seu trabalho de fotografar os murais.

Marzo 19, 1927

Ayl, ultimamente he estado muy ocupada con las copias – El domingo volví a trabajar en la Secretaria [de Educación Pública] – más fragmentos de murales nuevos. Diego [Rivera] está tan entusiasmado con mis copias que hasta le gustaría que yo repitiera las que y ale hizo [José María] Lupercio – como sea es muchísimo trabajo, y dije que no – Te iré enviando copias.³⁸⁹

Em 1º de abril de 1927, em nova carta para Weston, escreveu

El domingo hice las copias de [José Clemente] Orozco para Anita [Brenner] – cuatro – Todas son buenas pero Anita cree que se pueden sacar desde mejor ángulo para dar una idea más acabada de la relación con la arquitectura [...] sacamos una más con los arcos.³⁹⁰

Tina ainda falou da venda de suas fotografias de murais, em carta datada de 4 de junho de 1927

Últimamente me he puesto a hacer muchas cosas y no tengo un rato para mí – nada más retratar los murales de Diego [Rivera] me mantendría lo suficientemente ocupada – vendí muchas copias³⁹¹.

³⁸⁸ A uma necessidade inerente a existência das imagens e a uma coação institucional inerente ao exercício do poder [...]. Como não há aparatos ópticos sem aparatos institucionais, não há enquadramento estético sem quadros políticos. DIDI-HUBERMAN. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 68-9.

³⁸⁹ Março 19, 1927. Ah, ultimamente, fiquei muito ocupada com as cópias. No domingo, voltei a trabalhar na Secretária [de Educação Pública] – mais fragmentos de murais novos. Diego [Rivera] está tão entusiasmado com minhas cópias que até gostaria que eu repetisse as que fez [José Maria] Lupercio – Seja lá o que for, é muito trabalho, e disse que não – Lhe enviarei cópias. SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001, p. 154.

³⁹⁰ No domingo fiz as cópias de [José Clemente] Orozco para Anita [Brenner] – quatro – todas são boas, mas Anita cree que podem ser tiradas de um ângulo melhor para dar uma ideia mais completa da relação com a arquitetura [...] tiramos mais uma com os arcos. Ibidem, p. 157.

³⁹¹ Ultimamente, comecei a fazer muitas coisas e não tenho um tempo para mim – apenas retratar os murais

Mexican Folkways publicou, em diferentes edições, fotografias de Tina dos murais de Maximo Pacheco, Orozco e Rivera. O estilo de Tina de fotografar murais fica evidente no texto intitulado “Maximo Pacheco”³⁹². Além da fotografia de Tina, outras quatro imagens acompanham esse texto: em todas elas os afrescos foram fotografados em ângulo frontal e à parte do aspecto arquitetônico, ou seja, se não soubéssemos *a priori* que se tratam de pinturas realizadas em paredes de uma escola, não conseguiríamos perceber isso nos valendo somente das fotografias. Essas fotografias foram assinadas pelas iniciais M. P., tratando-se, provavelmente, do próprio Máximo Pacheco. A fotografia de Tina (Figura 63), por sua vez, difere bastante das demais: Tina fotografou Maximo Pacheco esboçando seu desenho na parede da escola.

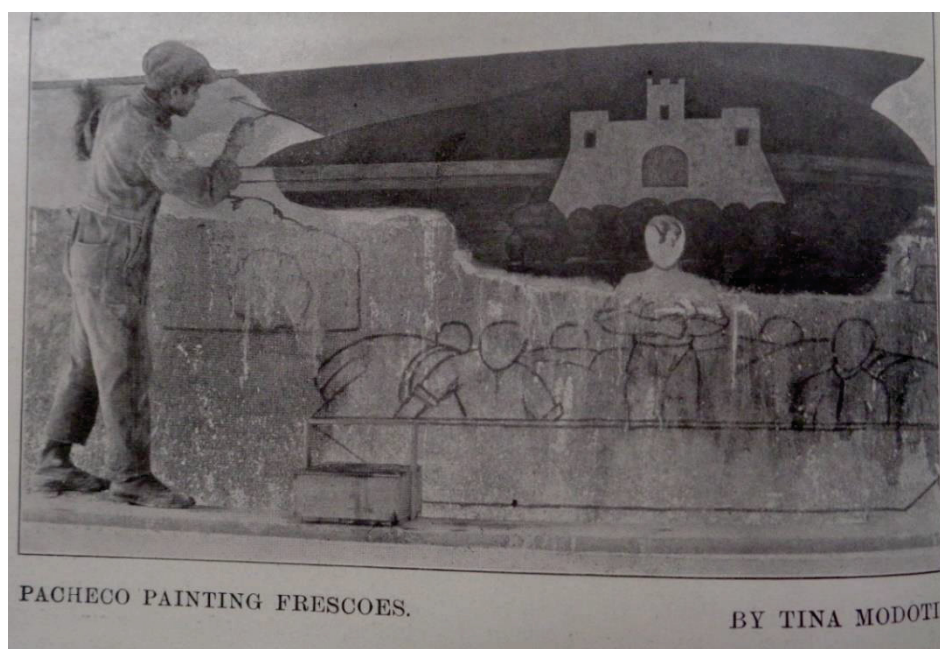


Figura 63 – “Pacheco Painting Frescoes” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, 1927, v. 3, nº3, p. 136

A posição da câmera, localizada bem à frente da parede em que Pacheco trabalhava, e o enquadramento da fotografia, que fez com que ele fosse retratado de corpo inteiro, cria a impressão de que nós, espectadores da imagem, estamos parados ali, diante da parede da escola, olhando Maximo Pacheco pintar. A presença da caixa de trabalho de Pacheco remete, também, a uma caixa de ferramentas de um trabalhador braçal, semelhante a fotografia

de Diego [Rivera] me manteria suficientemente ocupada – vendi muitas cópias. Ibidem, p. 161.

³⁹² TOOR, Frances. Maximo Pacheco. *Mexican Folkways*, 1927, v. 3, p. 132.

de Orozco trabalhando (Figura 36). O artista, desse modo, novamente é apresentado como uma pessoa que exerce uma função, desempenha um trabalho, e não como um alguém à parte da sociedade. Tem-se, portanto, mais uma vez, uma visão que integra a vida e a arte.

Outras quatro fotografias dos murais de Pacheco foram publicadas nessa edição de 1927, todas sem assinatura. Contudo, essas mesmas imagens aparecem no livro “Muralismo Mexicano 1920-1940, Crónicas”, organizado por Ida Rodríguez Prampolini³⁹³, com a assinatura de Tina. As quatro referidas fotografias (Figura 64) fazem parte do acervo do “Patronato del Museo Nacional de Arte”. Nas quatro imagens é possível perceber referência à arquitetura da escola, por meio da presença de arcos e janelas.

³⁹³ PRAMPOLINI, Ida Rodríguez (coordenadora). Muralismo Mexicano 1920-1940. Crónicas. México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.



Figura 64 – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, 1927, v. 3, n°3, p. 154 – 157

As fotografias de Tina dos murais de Orozco foram publicadas junto ao texto “Frescos de Jose Clemente Orozco”³⁹⁴, no ano de 1928. Essas pinturas, segundo Tristán Maroff, autor do referido texto, são

De una intensidad de expresión formidable, sólo pueden ser comprendidos por los que sufren y por los que el garfio de la revolución há desgarrado sus carnes [...] Son cuadros que hablan al alma, expresiones que sintetizan una enorme inquietud³⁹⁵.

Note-se que, nas três primeiras imagens (Figura 65), os murais foram fotografados em um ângulo frontal e isolando detalhes das pinturas, ou seja, Tina não fotografou de modo a ligar os murais às paredes nas quais eles foram produzidos. Como resultado, temos fotografias que parecem ser mais independentes.

³⁹⁴ MAROFF, Tristán. Frescos de Jose Clemente Orozco. *Mexican Folkways*, nº4 1928, p. 194-199

³⁹⁵ De uma intensidade de expressão formidável, somente podem ser compreendidas pelos que sofrem e por quem o gancho da revolução rasgou a carne [...] São quadros que falam com a alma, expressões que sintetizam uma enorme inquietude. Ibidem, p. 194.



Figura 65 - Fotografias Tina Modotti. *Mexican Folkways*, nº4 1928 p. 196, 197 e 198

As outras duas imagens (Figura 66), por sua vez, foram produzidas em diferentes ângulos e nelas há a ligação entre os murais e a arquitetura do local.



Figura 66 - Fotografias Tina Modotti. *Mexican Folkways*, nº4 1928 p. 195 e 199

Oito fotografias de murais de Rivera localizados na SEP foram publicadas na edição de outubro/dezembro de 1929 (Figuras 67 a 69). Apesar de não estarem assinadas em *Mexican Folkways*, as fotografias são de Tina. Esses originais também se encontram no acervo do “Instituto de Investigaciones Estéticas”. Tais imagens, na revista, foram apresentadas somente como “los últimos frescos de Diego Rivera en la Secretaria de Educación Pública”.³⁹⁶

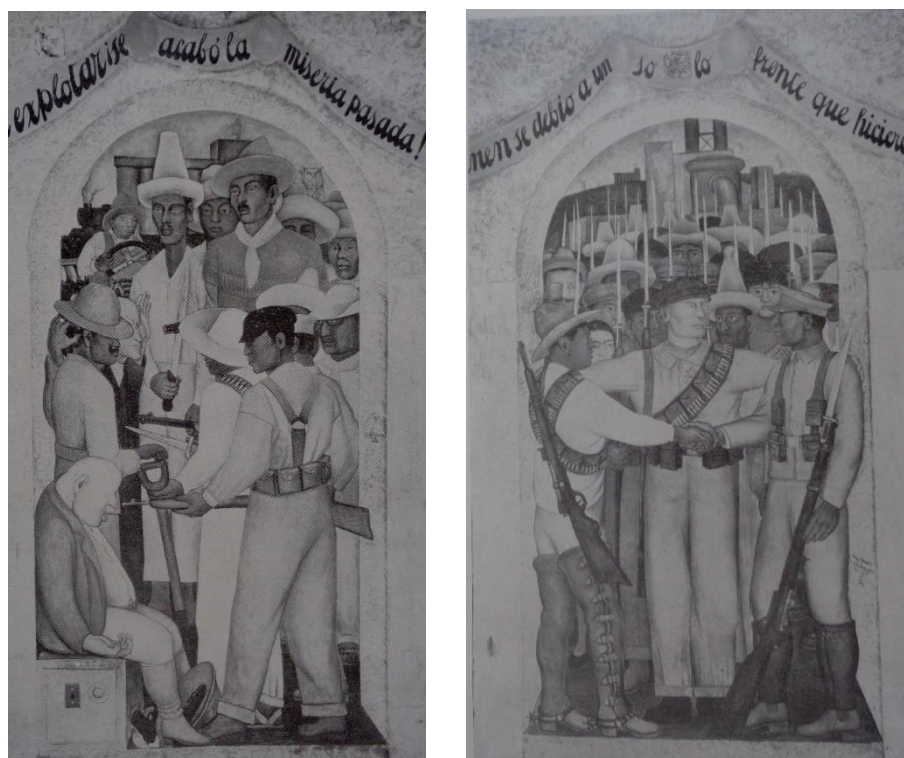


Figura 67 – Fotografias de murais de Rivera na SEP – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/dezembro 1929, p. 169-170.

³⁹⁶ os últimos afrescos de Diego Rivera na Secretaria de Educação Pública. MARTINEZ. Asi sera la Revolución Proletaria. *Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 164.

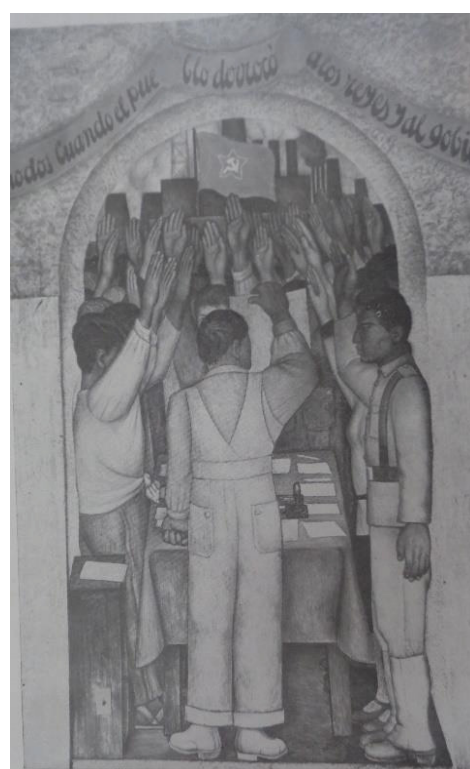
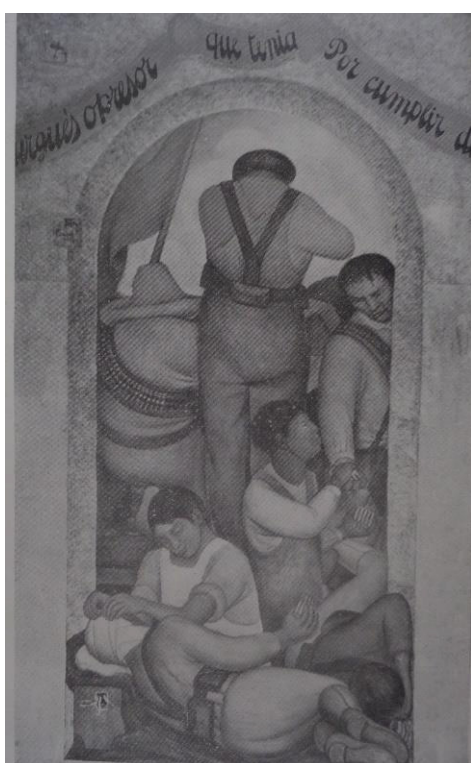


Figura 68 – Fotografias de murais de Rivera na SEP – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/dezembro 1929, p. 166, 167, 168 e 172

Os murais de Rivera ganharam nova interpretação nas fotografias de Tina. Os diversos murais de Rivera se ligam, nas paredes da SEP, por meio de frases que perpassam as pinturas. No caso das fotografias, Tina escolheu por enquadramentos que destacam determinados trechos desses escritos; além de ligar os murais à arquitetura do prédio. Isso fez com que em uma das imagens, por exemplo, a palavra “masa” se localizasse exatamente na parte superior central da fotografia; e com que a fotografia do mural em que Pandurang foi desenhado tivesse a palavra “pan”, que faz referência ao seu nome³⁹⁷ (Figura 69). Temos, desse modo, a criação de um novo discurso, feito a partir do discurso de Rivera.

³⁹⁷ Léon et al escreveram sobre a amizade de Pandurang, Rivera e Tina em artigo intitulado “La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D. F., a Chapingo, Estado de México, a través de las publicaciones de Panduragn Khankhoje”, mencionando, inclusive, esse mural de Rivera. A própria Maricela Manjarrez, em conversa durante a viagem que fiz para o México para a pesquisa de fontes, ressaltou que Rivera brincou, nesse mural, com o nome de Pandurang. Léon, Artemio Cruz et al. La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D. F., a Chapingo, Estado de México, a través de las publicaciones de Panduragn Khankhoje. Revista de Geografía Agrícola núm. 54/49.



Figura 69: Fotografias de murais de Rivera na SEP – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/dezembro 1929, p. 165-171.

Poderíamos novamente nos valer das reflexões de Benjamin³⁹⁸ para pensar no quanto a fotografia permitiu que as pinturas de Rivera, e dos outros pintores murais, fossem vistas e conhecidas por pessoas que jamais foram ao México. Nesse caso, contudo, apesar de a fotografia ter acabado com a aparição única da pintura, denominado de “aura” por Benjamin (o estar “aqui e agora” diante de uma obra única), ela também criou nova arte. Arte nova e possível de ser facilmente reproduzida, mas arte. Tanto arte que a própria Universidade Nacional organizava, no momento em que essas fotografias foram publicadas em *Mexican Folkways*, a exposição das fotografias de Tina.

³⁹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

3.3.4 O povo mexicano fotografado por Tina Modotti

O encontro de Tina com o povo mexicano fica ainda mais evidente nos momentos em que ela fotografou manifestações de trabalhadores, mulheres com seus filhos e cenas cotidianas. Segundo Machado, para fincar uma câmera em um dado local, é necessário “estar solidário com aqueles que o ocupam”³⁹⁹. Tina não era somente aceita por essas pessoas. Ela era vista como um deles. Isso pode ser afirmado ao visualizar uma fotografia como “An Aztec Mother” (Figura 70), que acompanha o texto “Nace un niño en Tepoztlan”⁴⁰⁰, escrito por Margaret Park Redfield, o qual trata do parto e dos primeiros dias de cuidados com os recém-nascidos em Tepoztlan.

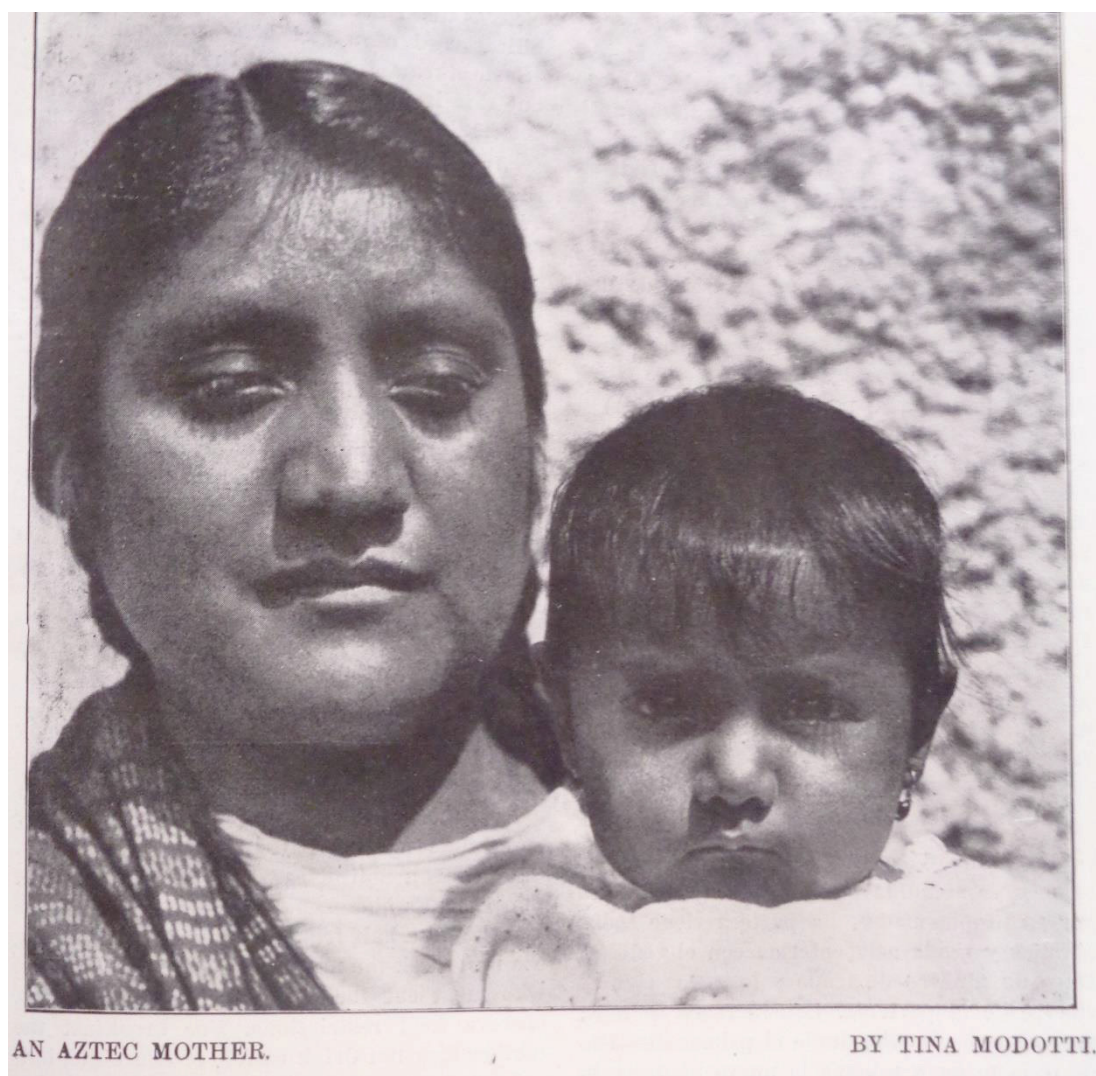


Figura 70 – “An Aztec Mother” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abril/junho 1928, p. 103

³⁹⁹ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular. Uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 118.

⁴⁰⁰ REDFIELD, Margaret Park. *Nace un niño en Tepoztlan*. *Mexican Folkways*, abr/jun 1928, p. 102-108.

O original dessa fotografia de Tina encontra-se na Fototeca Nacional de Pachuca. Trata-se de uma das imagens que ela produziu em uma de suas últimas viagens no México, quando fotografou, principalmente, mulheres e crianças. Na fotografia, a criança olha diretamente para a câmera, o que faz com que tenhamos a impressão de que olha diretamente para nós, espectadores da imagem. Nossa visão da imagem, portanto, não é nossa, ela simplesmente reitera a posição que o olho/sujeito⁴⁰¹ ocupou em relação ao que foi fotografado. A criança encarou Tina, e, ao fazer isso, parece que nos encara até hoje.

Rosane Kaminski, tratando das imagens que “documentam” o índio brasileiro, apropriadas por Back em seu filme, analisa esse olhar que denuncia a presença daquele que produz a imagem⁴⁰². Em sua visão, a simples existência da câmera gera alterações na realidade que se quer documentar, “ainda que muito sutis: constrangimentos, curiosidades, variações de humor, simpatia ou reações defensivas”⁴⁰³. Ismail Xavier⁴⁰⁴, por sua vez, ao discutir sobre o “olhar para a câmera” por parte dos operários de uma fábrica, afirma que esse olhar denunciador pode ser entendido enquanto “imprevisto”, pelo fato de não se conseguir controlar, todo o tempo, a reação daqueles que se filma; ou como “retórica calculada”, um desejo de se denunciar essa presença. O olhar para a câmera, em síntese, denuncia, desse modo, a “artificialidade” da imagem, a presença física do dispositivo e do fotógrafo. Nessa foto de Tina somente a criança olha para a câmera, a mulher desvia o olhar. Seguindo os questionamentos de Kaminski, poderíamos pensar se essa mulher e essa criança teriam “consciência de que seriam transformados em imagem⁴⁰⁵”, se estariam apenas seguindo as indicações de Tina sobre para onde olhar, ou, ainda, se teriam sido treinadas para isso. A pouca idade da criança fotografada deixa evidente que ela não teria condições de saber que “seria transformada em imagem”, nem poderia ser instruída quanto a um comportamento exemplar diante da câmera. Ela simplesmente olhou para Tina e sua câmera, talvez por estranhamento. Quanto a mulher, o “baixar o olhar”, indica um constrangimento.

⁴⁰¹ MACHADO, Arlindo. Op. cit.

⁴⁰² KAMINSKI, Rosane. Índio do Brasil, de Sylvio Back: histórias de imagens, história com imagens. In: MORETIN, E; NAPOLITANO, M; KORNIS, M. História e Documentário. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

⁴⁰³ Ibidem, p. 200.

⁴⁰⁴ XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária. Retóricas do documentário brasileiro silencioso. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun. 2009.

⁴⁰⁵ KAMINSKI, Rosane. Op. cit., p. 202.

Talvez a falta de conhecimento sobre o próprio funcionamento da câmera tenha gerado essa reação. Mesmo assim, ela se deixou fotografar.

As feições indígenas da mulher e da criança são evidentes. Quando fotografou pessoas, Tina, na maioria das vezes, destacou essa feição. Seu olhar, contudo, diferentemente da teoria indigenista, não menosprezava a cultura indígena nem a via como atrasada. Ao invés disso, Tina dava visibilidade a cultura indígena, sem estereotipá-la.

Furio Jesi, analisando o trabalho realizado nas ciências humanas, com destaque para a antropologia e a etnologia, denomina de “gênese de um determinado modelo gnosiológico” a aproximação de um pesquisador ou observador de um dado mecanismo. Para ele,

cada modelo gnosiológico coincide com um conhecer em ato enquanto durar sua fase genética. Uma vez concluída tal fase, definindo-se completamente o modelo, é mais exato falar de conhecimento reflexo, isto é, do halo de sobrevivência que subsiste em torno ao próprio modelo, então já esquema enrijecido, fórmula dada mais do que conhecer *in fieri*.⁴⁰⁶

Segundo Jesi, essa aproximação é delimitada

pela interação entre o quanto há de permeável no mecanismo e o quanto há de permeável no observador: conhecimento, nessa acepção, é encontro de duas permeabilidades, uma e outra condicionadas pelas circunstâncias históricas em que o conhecer é *in fieri* pelas características que, em tais circunstâncias, são peculiares dos dois entes envolvidos no processo gnosiológico, o conhecedor e o conhecido⁴⁰⁷.

Após esse momento, o modelo, em sua visão, assumiria uma forma estável, que continuaria a “impor-se em certa medida sobre as operações cognoscitivas de quem não participou da sua gênese⁴⁰⁸”. A fotografia de Tina, resultado dessa permeabilidade, desses encontros, desse modo, pode ser entendida como algo que nos possibilita ver e rever atualmente essa busca pela construção da *mexicanidade*, que abrange desde fotografias de mulheres e crianças à símbolos de luta social.

⁴⁰⁶ JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Boletim de Pesquisa Nelic. Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58. 2014, p. 27. Tradução Vinicius Nicastro Honesko.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibidem.

Em outra fotografia, “Singing corridos in Chiconcuac, Mex” (Figura 71), que acompanha um texto sobre *corridos*, “Versus muy extravagantes”⁴⁰⁹, Tina conectou o povo à um símbolo mexicano, o *corrido*. Aqui, exalta-se os *corridos* como aquilo que levava as notícias sobre os acontecimentos para a população analfabeta, cujas ilustrações, infelizmente, por terem sido produzidas rapidamente e, normalmente, em materiais de baixa qualidade, se perderam ou se desgastaram.



Figura 71 – “Singing corridos in Chiconcuac, Mex” – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, nº3 1928, p. 145

Essa fotografia foi escolhida para ser a capa da primeira revista publicada no México a respeito dos materiais doados pela filha de Pandurang à Fototeca Nacional. Na fotografia, enquanto a maioria das pessoas olha para a mulher tocando violão, o homem sentado na extremidade esquerda e a menina

⁴⁰⁹ Versus muy extravagantes. *Mexican Folkways*, nº3 1928, p. 142-149.

com uma criança no colo, na extremidade oposta da imagem, olham para a câmara, novamente denunciando a presença desta.

O povo ainda foi fotografado em outras quatro imagens (Figura 72) que compõem o texto escrito por Toor, “Noticias de los pueblos”⁴¹⁰, o qual trata das festividades e da educação do povo mexicano. Tais imagens também compõem o acervo da Fototeca Nacional. Em *Mexican Folkways*, elas não aparecem assinadas.



Figura 72 – Fotografias Tina Modotti. *Mexican Folkways*, janeiro/março 1928, p. 71.

Essas fotografias remetem ao que Didi-Huberman denomina de relação antropológica entre imagem e direito civil, espaço público e representação

⁴¹⁰ TOOR, Frances. Noticias de los pueblos. *Mexican Folkways*, jan/mar 1928, p. 65-71.

política⁴¹¹. Nas quatro fotografias, o destaque é a figura humana. Essas fotografias se diferem da maioria das publicadas em *Mexican Folkways*, por serem mais voltadas para a comprovação de determinadas ações do que para a criação e as artes de modo geral. Dito de outro modo, tais imagens tem um papel bem definido: registrar as ações realizadas nas escolas agrícolas. Nesse caso, portanto, as fotografias são usadas enquanto documento. Essas e outras imagens das escolas agrícolas serão melhor analisadas no capítulo quatro.

Também destoando, em partes, das fotografias publicadas em *Mexican Folkways*, por ser diretamente uma imagem política, temos “Parada dos Trabalhadores” (Figura 73).

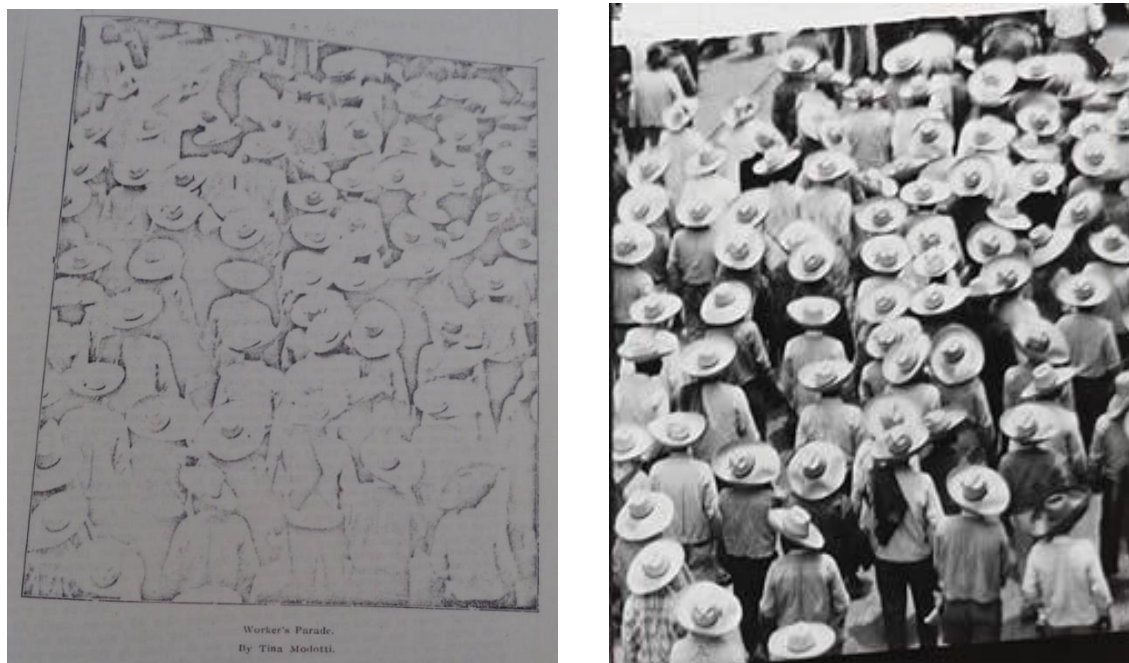


Figura 73 – Parada dos trabalhadores – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, ago/set 1926, p. 21⁴¹².

O caráter social da fotografia de Tina se destaca. A imagem serviu como um instrumento de luta social, atrelada ao movimento dos trabalhadores ocorrido no Zocalo, praça localizada bem à frente da Catedral na Cidade do México, culturalmente utilizada como ponto de encontro para as manifestações populares. Quanto ao ângulo da fotografia, percebe-se que Tina se encontrava

⁴¹¹ DIDI-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

⁴¹² HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 137.

em um local acima dos manifestantes, tendo, assim, uma visão privilegiada do movimento. Além disso, nota-se que, na imagem, os trabalhadores encontram-se de costas, ou seja, a posição da câmera acompanha o movimento dos trabalhadores, o que pode ser interpretado simbolicamente como apoio aos trabalhadores. Nenhum camponês teve o rosto fotografado, o que denota a não individualização do movimento. Note-se, também, que o enquadramento escolhido fez com que os camponeses fossem o único assunto da fotografia: uma massa quase homogênea de trabalhadores domina a imagem, sem a presença de nenhum “cenário” ou ambiente.

Fundamental, aqui, pensar o motivo de a imagem de Tina ter sido publicada junto com um texto sobre a origem dos contos do México indígena, escrito por Gonzalez Casanova⁴¹³. Nesse texto, Casanova afirma que, no que diz respeito a sua origem e significação, os contos são entendidos de diversos modos, de acordo com a escola em questão. Destaca, então, a chamada escola antropológica, criada por Andrew Lang, que considera os contos populares como a expressão metafórica de “ideas comunes a todas las razas, producto espontáneo e independiente de procesos idénticos del espíritu humano”⁴¹⁴. Segundo Casanova, essa escola se recusa a admitir a emigração dos contos, defendendo, ao contrário, que mentalidades colocadas no mesmo nível de crenças supersticiosas desenvolvem independentemente relatos análogos. Casanova, deixando claro que não objetivava aprofundar a discussão sobre a teoria de Lang, afirma o desejo de analisar os contos no que concerne ao México, apesar da escassez de materiais sobre esse tema. Para ele, os contos sobre animais teriam sido os primeiros a surgirem no território mexicano, pelo simples fato de eles desempenharem importantes papéis nas sociedades mais rudimentares. “Por lo mismo, los cuentos de animales aparecen como los más indicados, puesto que son los más primitivos, para examinar hasta qué punto vienen a demostrar la posibilidad de la emigración de los cuentos o su origen independiente”⁴¹⁵. Em seguida, apresenta contos envolvendo raposas, corvos,

⁴¹³ CASANOVA, Gonzalez. El origen de los cuentos del México indígena. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 18-23

⁴¹⁴ ideias comuns a todas as raças, produto espontâneo e independente de processos idênticos do espírito humano. Ibidem, p. 18.

⁴¹⁵ Por esta razão, os contos de animais aparecem como os mais indicados, uma vez que são os mais primitivos, para examinar até que ponto elas demonstram a possibilidade da emigração dos contos ou sua origem independente. Ibidem.

burros e outros animais. O texto fica mais interessante quando Casanova afirma a facilidade com que os contos, tanto os de origem espanhola quanto os indígenas, eram transmitidos oralmente, se espalhando por vastos territórios. Para o autor, esse fato, somado as semelhanças entre os contos, desacreditariam a teoria de que “sean el producto espontáneo de un proceso mental primitivo, independiente en cada región, sino que necesaria, fatalmente, debieron emigrar por tradición oral de un lugar a outro, aunque no acertemos, por ahora, a decidir cual es el lugar de su origen”⁴¹⁶. Um conto criado em algum momento desconhecido por um determinado povo que se tornaria parte de outro conto, de outro povo, em outro momento. A tradição, por ser viva, sendo recriada, constantemente. Mas, ainda permanece a questão: porque tal texto foi acompanhado da fotografia de Tina sobre uma manifestação de trabalhadores? Tal escolha pode ter ligação com a forma de se pensar os trabalhadores enquanto aqueles que resultam da miscigenação, numa leitura próxima a de Vasconcelos; traçando uma ligação direta entre os indígenas e os trabalhadores, de modo a encarar o povo mexicano como aquele que surge também a partir do indígena, ao invés do que defendia a teoria indigenista, que sempre encarou o indígena como outro, à parte do mexicano do século XX. Mesmo assim, os trabalhadores foram retratados em uma situação muito específica, uma manifestação. Isso, por sua vez, em nossa interpretação, liga-se a própria leitura de Tina sobre a sociedade mexicana. Machado defende a ideia de que o signo vem “marcado pela natureza de classe do grupo que o produz”⁴¹⁷, nesse caso, o signo vem marcado pela visão política e social alimentada por Tina naquele momento, de apoio às manifestações do povo mexicano.

⁴¹⁶ seja o produto espontâneo de um processo mental primitivo, independente em cada região, mas necessariamente e fatalmente, tiveram que emigrar por tradição oral de um lugar a outro, embora não saibamos, por agora, decidir qual é o lugar de sua origem. *Ibidem*, p. 18.

⁴¹⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular. Uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 26.

3.3.5 “Sobre la fotografia”, texto de Tina Modotti

“Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas”⁴¹⁸. É assim que Tina inicia seu texto, esclarecendo a maneira como via sua arte.

Para Tina, se as fotografias de sua autoria eram consideradas diferentes das produzidas por outros fotógrafos, é porque ela buscava produzir fotografias honradas, sem manipulação, “mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los ‘efectos artisticos’ o la imitación de otros medios de expresión gráfica”⁴¹⁹. Se aproximando da discussão feita por Rivera sobre a fotografia⁴²⁰, afirma que, naquele momento, muitas pessoas ainda viviam como se estivessem em séculos passados, sendo “incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica”⁴²¹. Todavia, destaca o quanto os fotógrafos, assim como os pintores, ignoram tais opiniões adversas, e se valem de seus meios e recursos para trabalhar. Para Tina, de nada vale se discutir se a fotografia é ou não arte. O que importa, em sua visão, é distinguir entre a boa e a má fotografia, sendo que, por boa

se debe entender aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece: mientras que por mala fotografia se debe entender aquella que está hecha, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografia tiene de suyo, de próprio.⁴²²

Segundo Tina, a fotografia é o meio mais satisfatório para se registrar

la vida objectiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión de asunto, y, sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo

⁴¹⁸ Sempre que se empregam as palavras “arte” ou “artístico” em relação ao meu trabalho fotográfico, recebo uma impressão desagradável, devido seguramente ao mau uso e abuso que se fazem delas. MODOTTI, Tina. Sobre la fotografia. *Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 196-198.

⁴¹⁹ enquanto que a maioria dos fotógrafos ainda busca os “efeitos artísticos” ou a imitação de outros meios de expressão gráfica. Ibidem.

⁴²⁰ RIVERA, Diego. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*. Dezembro/janeiro de 1925.

⁴²¹ incapazes de aceitar as manifestações de nossa civilização mecânica”. MODOTTI, Tina. Op. cit., p. 196.

⁴²² se deve entender aquela que aceita todas as limitações inerentes à técnica fotográfica e aproveita todas as possibilidades e características que o meio oferece: enquanto que por fotografia ruim se deve entender aquela que é feita, pode-se dizer, com um tipo de complexo de inferioridade, não apreciando o que a fotografia possui por si própria. Ibidem, p. 197.

digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir.⁴²³⁴²⁴

Percebe-se que, ainda que Tina tenha destacado o sentido de registro do real, entendendo a fotografia como uma ferramenta de registro do presente vivido, ela acena para o campo da sensibilidade no final de seu texto. A esse sentido de “testemunho do real”, seria possível acrescentar uma visão sensível, baseada na compreensão dessa mesma realidade. Aqui, novamente, pode-se pensar na potência do encontro de Tina com a cultura mexicana. Interessante ressaltar, também, que quando escreveu esse texto, no ano de 1929, Tina tinha sido convidada por Pandurang para fotografar as ações desenvolvidas nas escolas agrícolas. Tratava-se, desse modo, de um trabalho voltado para o registro dessas escolas, inclusive para compor suas atas de criação e desenvolvimento. Contudo, à esse registro, Tina acrescentou seu olhar, um sentido de pertencimento, produzindo imagens para além de um registro histórico. O registro do real e o olhar sensível são entendidos nessa pesquisa como complementares, e não como instâncias separadas. Nesse mesmo sentido, tem-se as conexões realizadas por Tina e a simultaneidade de trabalhos que realizava: ao mesmo tempo em que escrevia para *Mexican Folkways*, vendia fotografias de murais, organizava sua exposição e trabalhava nas escolas agrícolas.

A única fotografia publicada junto a esse texto (Figura 74) é de uma mulher olhando em direção ao horizonte. Não podemos ignorar o destaque que Tina deu às mulheres em seu trabalho. Essa imagem em específico foi produzida na última viagem que Tina realizou no México, pouco antes de ser deportada. Sabendo que seus dias em solo mexicano estavam chegando ao fim, ela viajou e fotografou mulheres e crianças. Isso nos possibilita cogitar que, talvez, essa mulher simbolize a própria Tina e suas lutas diárias. Essa simbologia, mais uma vez, permite dizer que seu trabalho extrapola o sentido de registro histórico.

⁴²³ a vida objetiva em todas suas manifestações; daí seu valor documental, e se a isso é adicionado sensibilidade e compreensão do assunto e, acima de tudo, uma orientação clara do seu lugar no campo do desenvolvimento histórico, acredito que o resultado é algo que vale a pena ocupar uma posição na produção social, a que todos devemos contribuir. Ibidem, p. 198.

⁴²⁴ Esse uso da fotografia enquanto “valor documental” fica evidente nas imagens que Tina produziu das escolas agrícolas, conforme será analisado no quarto capítulo.

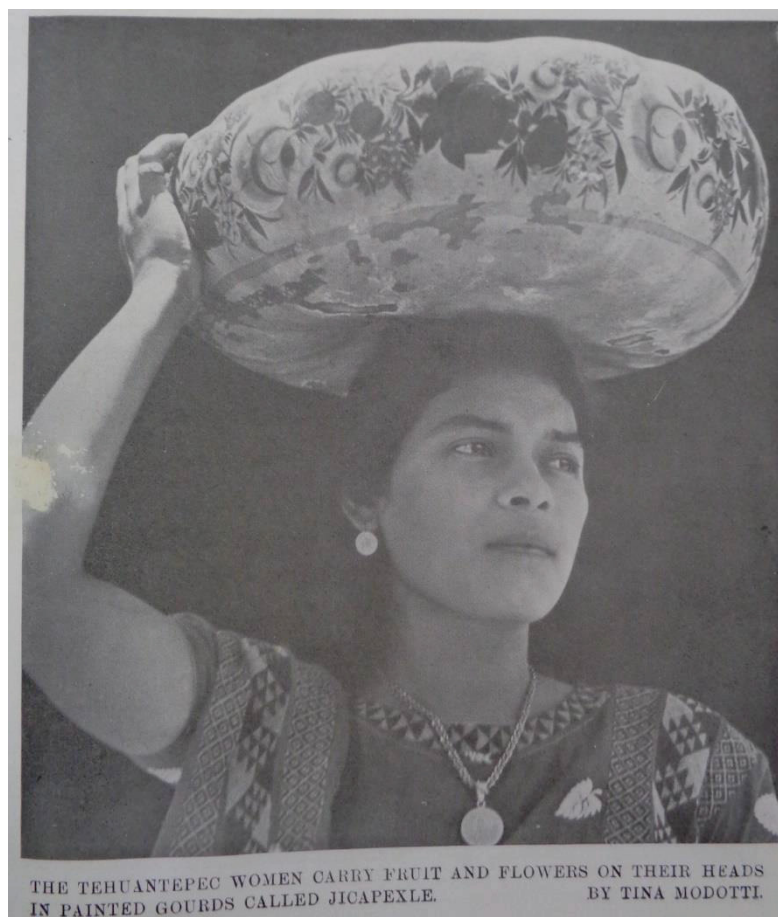


Figura 74 – Tina Modotti. *Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 197.

O texto de Tina e o texto sobre *Idolos...*, analisado no primeiro capítulo, foram publicados na mesma edição de *Mexican Folkways*. No ano de 1929, quando *Idolos...* foi publicado, saíram quatro edições de *Mexican Folkways*. O fato de esse texto ter sido publicado justamente no número que contém o único texto que Tina escreveu, mais o texto sobre sua exposição, enaltece a participação de Tina na construção do livro, bem como evidencia o rico momento que ela vivenciava em termos de produção fotográfica e visibilidade cultural.

3.3.6 A exposição fotográfica de Tina em *Mexican Folkways*

Em “Exposicion de Fotografias de Tina Modotti”⁴²⁵, Toor enalteceu as fotografias de Tina, informando logo nas primeiras linhas tratar-se da primeira exposição patrocinada pela Universidade Nacional de México. Nas palavras de Toor, desde o retorno de Weston para os Estados Unidos, Tina tem “ocupado un lugar prominente entre los artistas y el público de buen gusto. Ningún pintor acudirá a otro fotografo si puede conseguir que Tina reproduzca su obra”⁴²⁶. Toor menciona também o comentário de Carleton Beals sobre o trabalho de Tina.

Sus trabajos demuestran una tendencia acumulativa hacia la formación de una filosofía verdaderamente personal y artística nacida de la perenne lucha del artista por el logro de un balance verdadero y superior entre la expresión social e individual.⁴²⁷

Fazendo uma espécie de cronologia do trabalho de Tina, Toor afirma que as fotografias expostas foram todas produzidas no México, durante um período de seis anos. Para Toor, a análise das fotografias, que passam de imagens de objetos, para fotografias de trabalhadores e de mulheres, faz com que se perceba grande mudança nos interesses de Tina,

desde lo puramente estético hasta la estética expresada en el sencillo pero significativo fenómeno de la vida diaria con su implícita expresión social. Junto con este cambio, hay ciertos factores que han permanecido constantes en toda su obra. Gran respecto por la honradez en el oficio, su exquisita comprensión para manejar a las gentes y los detalles plásticos.⁴²⁸

Para Toor, a fotografia de Tina expressa “la inquietud social del México de hoy”⁴²⁹. Duas fotografias de Tina acompanham esse texto (Figura 75). Nossa leitura da obra de Tina, conforme mencionado, busca relativizar essa visão cronológica de Toor, que parece ter servido de referência para vários autores que reiteram a existência de duas fases na obra de Tina. Em nossa opinião, não é possível criar uma ordem cronológica das fotografias de Tina simplesmente

⁴²⁵ TOOR, Frances. Exposicion de Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, out/nov 1929, p. 192-195.

⁴²⁶ ocupado um lugar proeminente entre os artistas e o público de bom gosto. Nenhum pintor recorrerá a outro fotógrafo se pode conseguir que Tina reproduza sua obra. Ibidem, p. 192.

⁴²⁷ Seus trabalhos demonstram uma tendência acumulativa para a formação de uma filosofia verdadeiramente pessoal e artística nascida da perene luta do artista pelo logro de um balance verdadeiro e superior entre a expressão social e individual. Ibidem, p. 194.

⁴²⁸ desde o puramente estético até a estética expressa no simples, mas significativo fenômeno da vida diária, com sua implícita expressão social. Junto com esta mudança, há certos fatores que permanecem constantes em toda sua obra. Grande respeito pela honra no trabalho, sua refinada compreensão para lidar com pessoas e os detalhes plásticos. Ibidem.

⁴²⁹ a inquietude social do México atual. Ibidem.

porque sequer é possível determinar o momento em que ela começou a fotografar, quanto menos definir uma ordem naquilo que lhe atraía, seja por motivos estéticos, políticos, sociais, ou todos eles misturados. Talvez a fotografia já fizesse parte de Tina desde sua infância, quando conviveu com seu tio fotógrafo na Itália, e somente ainda não tivesse se concretizado. Nesse sentido, mais do que criar uma genealogia, vemos a fotografia de Tina como uma constante recriação, como algo potente. Em uma carta, datada de 25 de junho de 1925, endereçada novamente a Weston, Tina escreveu que conversando sobre fotografia, chegou à conclusão de que “la creación de un artista es resultado de cómo están su cabeza y su alma en el momento de la creación”⁴³⁰. Tina já percebia sua fotografia como algo inconstante, no sentido de afinidades, de sensibilidades e de escolhas. No lugar de leituras estanques, então, temos algo fluído, em constante repensar e recriar.

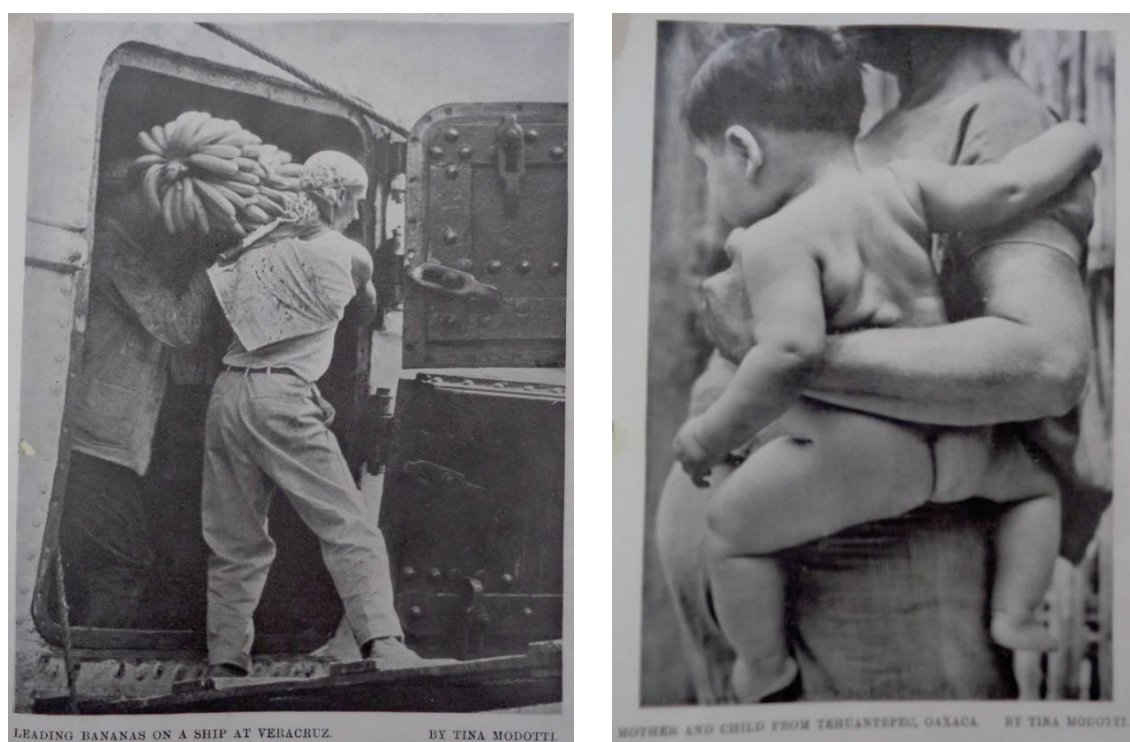


Figura 75 – Fotografias Tina Modotti. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1929, p. 193 e 195.

⁴³⁰ a criação de um artista é resultado de como estão sua cabeça e sua alma no momento da criação. SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001, p. 165.

Há poucos estudos que aprofundam a análise sobre a exposição de Tina, a qual, normalmente, é somente mencionada. Um estudo que se destaca nesse aspecto é o de Jesús Nieto Soleto e Elisa Lozano Alvarez, intitulado “Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929”⁴³¹. Nesse livro, os autores defendem que a exposição foi uma resposta do grupo de intelectuais, do qual Tina fazia parte, “ante las agresiones del Estados mexicano a Modotti”⁴³². O fato de a exposição ter ocorrido poucas semanas antes de Tina ser deportada reforça esse argumento. As informações sobre a exposição são tão reduzidas que, inclusive, não se sabe quais foram as fotografias que a compuseram. Soleto e Alvarez conseguiram identificar plenamente 43 fotografias (Figura 76) e enumeraram outras 16 possíveis.

Lista de obra	
1. Julio Antonio Mella, retrato, Ciudad de México, ca. 1928	21. La elegancia y la pobreza, Ciudad de México, ca. 1927
2. Poste con cables, Ciudad de México, ca. 1924	22. Manos sosteniendo una pala, México, ca. 1927
3. Postes con cables, Ciudad de México, ca. 1925	23. Tanque número 1, México, ca. 1927
4. Rosas, Ciudad de México, ca. 1924	24. Carpa de circo, Ciudad de México, ca. 1924
5. Copas, Ciudad de México, 1924	25. Trabajadores laborando en construcción de edificio, ca. 1927
6. Hombres leyendo 'El Mochete', México, ca. 1928	26. Luz Jiménez e hija, México, ca. 1926-1927
7. Hombre en un andamio, Ciudad de México, 1926-1928	27. Maizal, México, ca. 1925
8. Hombre cargando plátanos, Veracruz, México, 1927	28. Niño amamantándose, México, ca. 1926-1927
9. Hombre cargando una viga, México, 1927-1928	29. Mitin, México, ca. 1926
10. Hoz y martillo, Ciudad de México, ca. 1928	30. Niña amamantándose, México, ca. 1926-1927
11. Mujer con bandera negra anarco-sindicalista, México, 1928	31. Guitarra, cañana y hoz, Ciudad de México, 1928
12. Edificio en construcción, Ciudad de México, ca. 1927	32. Arcos de la iglesia de Tepetzotlán, México, ca. 1924
13. Gradas de un estadio, Ciudad de México, ca. 1925	33. Bóveda de la iglesia de Tepetzotlán, México, ca. 1924
14. Jidas, México, ca. 1924	34. Caña de azúcar, México, ca. 1927
15. Mazorca, el mástil de una guitarra y una cañana, México, 1928	35. Palmeras, Veracruz, México, ca. 1927
16. Manos de mujer lavando ropa, México, ca. 1926	36. Lirios, 1924
17. Hoz, cañana y mazorca, Ciudad de México, ca. 1928	37. Flor de manita, México, 1924
18. Nopales, México, ca. 1925	38. Tendedero, México, 1924-1926
19. Torre, ca. 1927	39. Escaleras, Ciudad de México, ca. 1925
20. Máquina de escribir de Julio Antonio Mella, Ciudad de México, ca. 1928	40. Mujer sonriente con las manos en la cara, ca. 1924
	41. Madre e hijo, Oaxaca, México, 1926
	42. Mujer con jicara en la cabeza, ca. 1929
	43. Marcha del 1º de mayo, Cd. de México, ca. 1929

Figura 76 – Lista de fotografias da exposição de Tina. Soleto; Alvarez, 2000, p. 25

⁴³¹ SOLETO, N. S.; ALVAREZ, E. L. Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929. A new vision, 1929. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

⁴³² ante as agressões do Estado mexicano a Modotti. Ibidem, p. 8.

Quanto a divulgação da exposição, há de se levar em consideração que foram impressos

1,000 carteles murales, 250 invitaciones y 5,000 volantes de mano bajo la supervisión de la fotógrafa. Las cantidades citadas son indicadores de la amplia difusión y apoyo que la universidad otorgó a la obra de Tina, tomando en cuenta que para el año de 1929 la ciudad contaba con 1,700,000 habitantes aproximadamente y que de éstos solo un reducido porcentaje tenía acceso para asistir a un evento de tales características.⁴³³

A exposição foi inaugurada em 03 de dezembro de 1929 (Figura 77), às 19 horas. O diretor da Biblioteca Nacional, Enrique Fernández Ledesma, foi o primeiro a discursar, enfatizando “a la importancia que tienen las exposiciones para fomentar e intensificar la educación artística de los pueblos”.⁴³⁴ Novamente, portanto, a arte era entendida e vista como uma ferramenta que colaborava para o desenvolvimento do país.

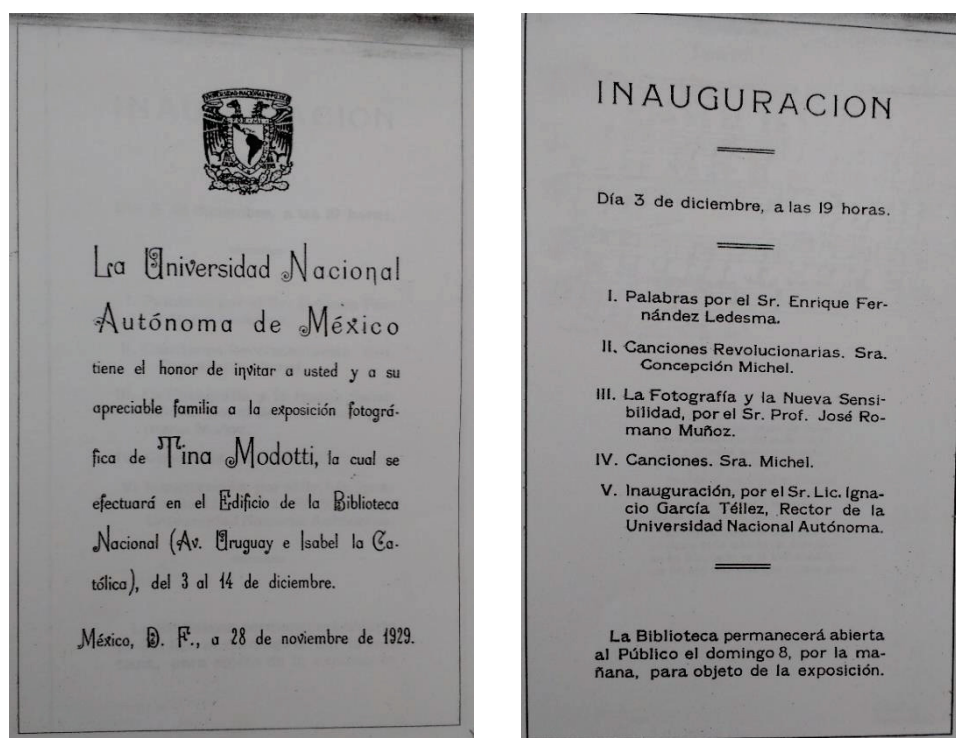


Figura 77 – Convites para a exposição de Tina. Sotelo; Alvarez, 2000, p. 14 e 16

⁴³³ 1000 cartazes murais, 250 convites e 5000 folhetos de mão com a supervisão da fotógrafa. As quantidades citadas são indicadores da ampla difusão e apoio que a universidade outorgou a obra de Tina, tendo em conta que para o ano de 1929 a cidade contava com 1.700.000 habitantes aproximadamente e que somente uma reduzida porcentagem tinha acesso a eventos de tais características. Ibidem, p. 15.

⁴³⁴ à importância que tem as exposições para fomentar e intensificar a educação artística dos povos. Ibidem, p. 17.

No encerramento (Figura 78), ocorrido em 14 de dezembro, artistas como Siqueiros proferiram conferências destacando “la orientación inaugurada por Tina Modotti en el campo de la estética-fotográfica, como a la mirada crítica y de contenido social que, sobre la cultura y la sociedad mexicana, condensaba su obra”.⁴³⁵



Figura 78 – Convites para a exposição de Tina. Sotelo; Alvarez, 2000, p. 20

Nos grandes periódicos mexicanos, por sua vez, a exposição foi brevemente comentada (Figura 79⁴³⁶). Em texto publicado em 16 de dezembro de 1929 em “El Universal”, Baltasar Dromundo destacou o caráter ideológico das fotografias de Tina, em “La nueva estética y la obra de Tina Modotti”. Segundo Dromundo,

La obra de Tina Modotti, como fotógrafa tiene un carácter revolucionario, puesto que la revolución en general es un estado del espíritu y en lo particular es un objetivo más que una creencia, al decir de Max Eastman. Y desde el punto de vista de revolución social, la tarea artística de Tina Modotti no tiene paralelo ni antecedentes en México. Es una obra seria, tenaz, silenciosa y admirada, sacada del seno mismo del Pueblo, de há hondura más profunda del alma del índio y del espíritu de las cosas modernas.⁴³⁷

⁴³⁵a orientação inaugurada por Tina Modotti no campo da estética-fotográfica, como o olhar crítico e o conteúdo social que, sobre a cultura e a sociedade mexicana, caracterizavam sua obra. Ibidem, p. 20.

⁴³⁶ Somente tive acesso a esse material por meio do livro de Sotelo e Alvarez, no qual há uma sobreposição de imagens.

⁴³⁷A obra de Tina Modotti, como fotógrafa, tem um caráter revolucionário, visto que a revolução em geral é um estado de espírito e no íntimo é um objetivo, mais que uma crença, no dizer de Max Eastman. Desde o ponto de vista da revolução social, a tarefa artística de Tina Modotti não tem paralelo nem antecedentes no México. É uma obra séria, obstinada, silenciosa e admirada, tirada do próprio seio do povo, da profundidade

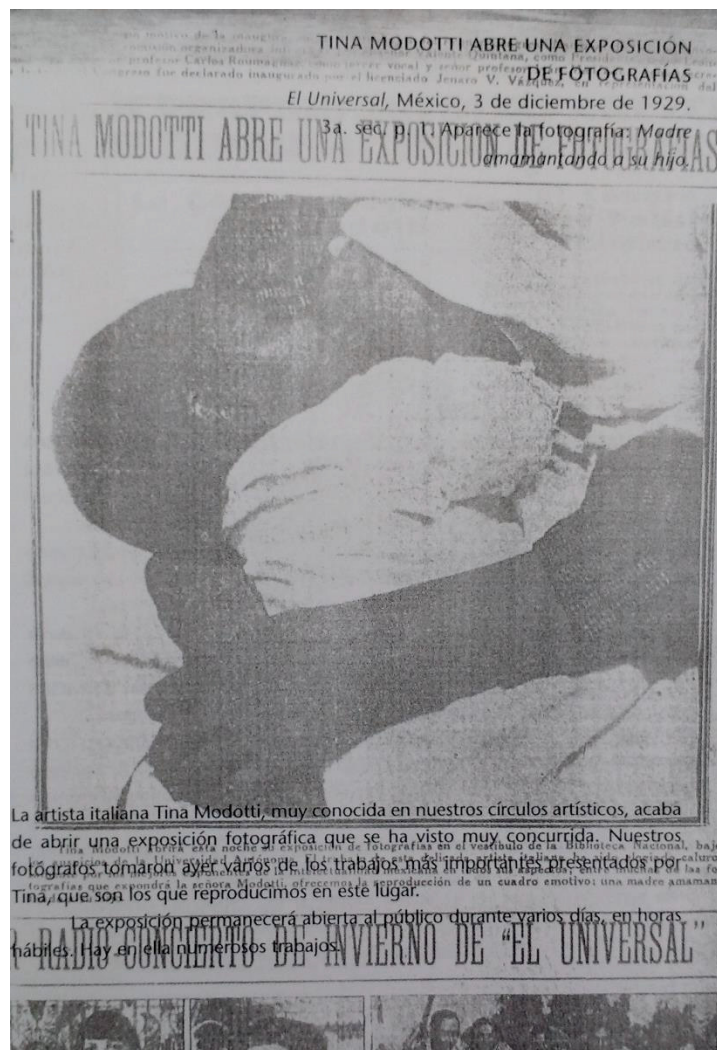


Figura 79 – Convites para a exposição de Tina. Sotelo; Alvarez, 2000, p. 41

Ainda que de modo breve, o simples fato de a exposição ter sido comentada nos grandes periódicos mexicanos comprova o quanto Tina estava associada a um “lugar social”, que articulava “nacionalismo” e “revolução social”.

da alma do indígena e do espírito das coisas modernas. DROMUNDO, Baltasar. La nueva estética y la obra de Tina Modotti. El Universal, 16 de dezembro de 1929 apud SOTELO, N. S.; ALVAREZ, E. L. Op. cit., p. 53-54.

3.3.7 As propagandas das fotografias de Tina Modotti em *Mexican Folkways*

Conforme mencionado, todas as edições de *Mexican Folkways* publicadas até 1929 possuíam propagandas das fotografias de Tina, com exceção da edição de outubro/novembro de 1925. Na primeira edição, datada de junho/julho de 1925, foram publicadas duas propagandas do estúdio de Tina e Weston (Figura 43).

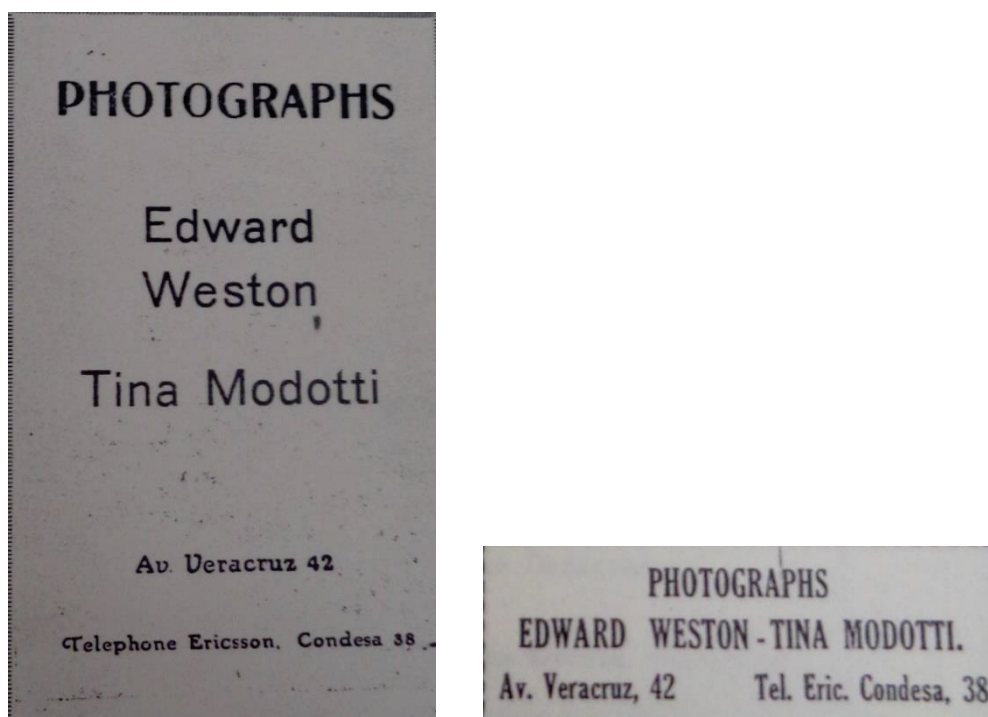


Figura 43 – Uma das ropagandas do estúdio fotográfico de Tina e Weston.

Mexican Folkways, junho/julho 1925, s/p.

Tina e Weston dependiam financeiramente do trabalho realizado no estúdio fotográfico, o que explica a constância de sua propaganda. O primeiro estúdio que abriram se localizava a aproximadamente 40 minutos do centro da Cidade do México, o que dificultou o contato com possíveis clientes. Segundo Hooks, a casa/estúdio se localizava fora do alcance das linhas telefônicas, o que prejudicava ainda mais a situação dos dois. Isso fez com que se mudassem para Colonia Juarez, mais próxima ao centro, pois teriam maior “possiblidade de sucesso fotográfico. As famílias ricas que moravam lá não apenas ficavam

envaidecidas por tirar fotografias com um novo fotógrafo americano e sua assistente italiana, como também podiam pagar alto pelo privilégio”⁴³⁸. O alto valor do aluguel da nova casa/estúdio fez com que Tina e Weston alugassem os demais quartos. Os dois ainda passariam por nova mudança, para o bairro Condessa, novamente motivados por fatores financeiros.

Na segunda edição, de agosto/setembro de 1925, a propaganda do estúdio (Figura 44) aparece logo nas primeiras páginas. Note-se que, apesar de mudanças no *layout*, as primeiras propagandas traziam o nome de Tina embaixo do nome de Weston, isso devido ao fato de ele, naquele contexto, ser um fotógrafo mais conhecido do que ela.

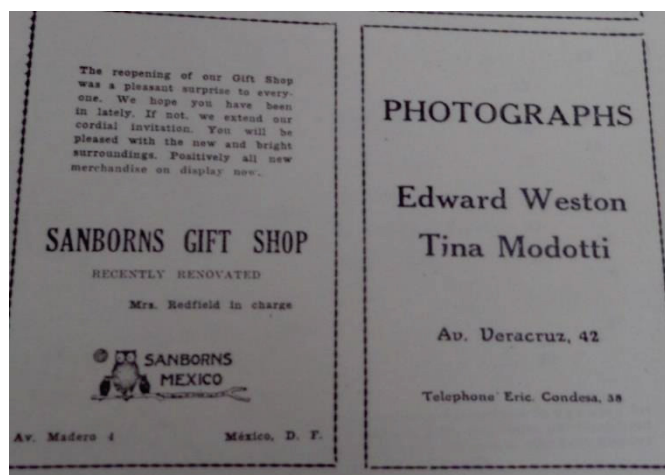


Figura 44 – Propaganda do estúdio fotográfico de Tina e Weston. *Mexican Folkways*, agosto/setembro 1925, s/p.

Enquanto trabalhou com Weston, Tina às vezes utilizou sua Graflex 3 ¼ x 4 ¼, mas, na maior parte do tempo, utilizava uma pesada Korona, que exigia o uso de tripé.

Weston ensinou-lhe seu método básico de ampliação, que ela usaria até o fim de sua carreira: do negativo original ela fazia um positivo ampliado e desse fazia um novo negativo maior, que era usado para fazer a cópia final por contato. Nessa época, eles preferiam usar à base

⁴³⁸ HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 89.

de platino ou paládio, que tornava a ampliação lenta e tediosa mas dava tons fortes e bem definidos ao resultado final.⁴³⁹

Na edição de fevereiro/março de 1926, além da costumeira propaganda do estúdio, pela primeira vez aparece uma propaganda de fotografias de murais de Rivera (Figura 45). O nome do fotógrafo não consta na propaganda. Contudo, por tratar-se de 1926, é possível que sejam fotografias de Tina, visto que ela já fotografava murais nesse ano.

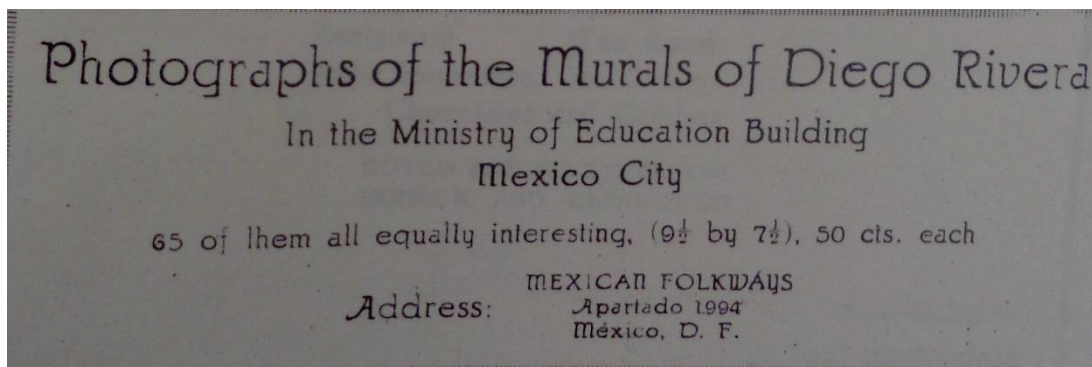


Figura 45 – Propaganda de fotografias de murais de Rivera. *Mexican Folkways*, fevereiro/março 1926, s/p.

A partir da edição de outubro/novembro de 1926, a propaganda do estúdio fotográfico começou a ter somente o nome de Tina (Figuras 47 e 48), devido ao retorno de Weston para os Estados Unidos. O fato de uma mulher conseguir manter um estúdio sozinha naquele contexto comprova que o trabalho de Tina já tinha alcançado alguma projeção.

⁴³⁹ HOOKS, op. Cit, p. 98.

DE OTROS DIAS
Cuentos de la Costa y Cuentos Crueles
J. M. PUIG CASABURANC.
EDITORIAL "CULTURA"
"OF OTHER DAYS." "Coast stories and Cruel Stories," gives an interesting insight into the life of various social classes in Mexico.
Price \$ 1.00 (Amer.)
MEXICAN FOLKWAYS
Apartado 1994.
México, D. F.

<p>EL MEJOR SURTIDO EN LIBROS - - ANTIGUOS SOBRE MEXICO - - PORRUAINOS. Esq. Argentina y Justo Sierra. México, D. F.</p>	<p>DR. PEDRO BELTRANENA CIRUJANO DENTISTA CONSULTORIO: (MATEO 28, DESPACHO 106. TELEFONO ERICSSON, 99-31.</p>
<p>Old Books American History PEDRO ROBREDO Esq. Argentina y Guatemala. México, D. F.</p>	<p>PHOTOGRAPHS TINA MODOTTI 23 de Abraham González 31-1 TELEPHONE ERICSSON 1-04-87</p>
<p>AGENCIA MISRACHI AV. JUAREZ No. 10 THE BEST FOREIGN LANGUAGE MAGAZINES AND NEWSPAPERS FROM ALL OVER THE WORLD.</p>	<p>ART BOOKS MEXICAN PAINTINGS ORIGINAL - ECHINGS - ENGRAVINGS FAUST BOOK STORE (LIBRERIA FAUSTO) DE E. WIRTH, 1ª SAN JUAN DE LETRAN NUM. 3</p>
<p>Hugo Brehme's Famous Views of Mexico IN BEAUTIFUL SEPIA FINISH 1 book of 200 (8½ x 6½ in.) \$12.00 (Mex.) 1 book of 250 (same size) \$15.00 " Av. 5 de Mayo 27. México, D. F.</p>	<p>LA ABEJA 1ª. P. NO SUAREZ, 16-19 SPECIALITY: FINE LEATHER GOODS AT REASONABLE PRICES. - EXCELLENT ASSORTMENT OF "REBOZOS" (MEXICAN SHAWL) - - - - -</p>

~~HEMEROTECA NACIONAL~~
MEXICO

Figura 47 – Propaganda do estúdio fotográfico de Tina. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1926, s/p.

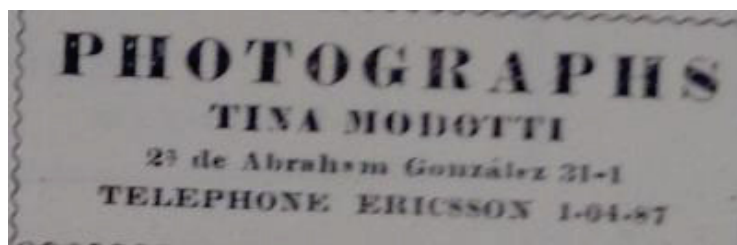


Figura 48 – Detalhe da propoganda do estúdio fotográfico de Tina. *Mexican Folkways*, outubro/novembro 1926, s/p

Paralelamente ao trabalho no estúdio com alguns dos clientes de Weston, Tina estava tentando formar sua própria clientela. Não era uma tarefa fácil, pois havia outros fotógrafos estabelecidos, como os alemães-mexicanos Guillermo Kallo e Hugo Brehme, ambos famosos pelos seus trabalhos de documentário e retrato⁴⁴⁰.

A partir de 1927, propagandas de fotografias de murais aparecem com o nome de Tina (Figura 49).

DR. A. WEINBURG
DENTISTA
EDIFICIO RUHL
SAN JUAN DE LETRAN 6
DESP. 219 EIRC. 2350

ESPERANZA VELASQUEZ BRINGAS
ATTORNEY AT LAW
Legal Matters, Judicial & Administrative
EDIFICIO CIDOSA
Desp. 301 Apartado 1134 México, D. F.

OLD BOOKS AMERICAN HISTORY
PEDRO ROBREDO
ESD. ARGENTINA Y GUATEMALA. MEXICO, D. F.

PHOTOGRAPHS
TINA MODOTTI
2A. DE ABRAHAM GONZALEZ 31-1.
TELEPHONE ERICSSON 1-04-87.

PHOTOGRAPHS OF THE FRESCOES OF PACHECO
BY TINA MODOTTI
50 cts. (Amer) each
ADDRESS:
MEXICAN FOLKWAYS
APARTADO 1994 MEXICO, D. F.

LOTERIA NACIONAL
PARA LA BENEFICENCIA PUBLICA
SORTEO MAYOR No. 165 para el día 14 de octubre de 1927, con premio principal de \$ 60,000.00
Emisión de 20,000 Billetes
VALOR DEL BILLETE ENTERO: \$ 10.00 VALOR DEL VIGESIMO: \$ 0.50

REPARTO:

1 Premio de	\$ 60,000.00
4 Premios de \$ 1,000.00	10,000.00
6 " " " 500.00	3,000.00
50 " " " 100.00	5,000.00
455 " " " 50.00	22,750.00
357 Premios con un valor de	104,750.00
5,100 Aproximaciones, terminaciones y reintegros con un valor de	28,330.00
3,517 Premios	132,980.00
Total	\$ 283,330.00

Con los productos de esta Lotería se sostienen 18 establecimientos de Beneficencia, en los cuales se da asilo a cerca de diez mil indigentes; se proporciona asistencia médica y medicinas a no menos de cinco mil personas diariamente y se imparte educación a cerca de cuatro mil niños, de uno y otro sexo.

Al comprar usted los billetes de nuestros sorteos, hace la caridad y se proporciona la oportunidad de hacerse de un buen porvenir, al obtener el favor de la fortuna.

Todos los Sorteos se verifican a las 17 horas (5 p. m.)

OFICINAS: Plaza de la Reforma No. 1. Telefonos: Eric. 44-03. Mex. 30-43 Juárez.

Horas de Oficina, de las 9 a las 13 y de las 15 a las 18.

JUNTA DIRECTIVA DE LA BENEFICENCIA PUBLICA DEL DISTRITO FEDERAL:
PRESIDENTE: Lic. Eduardo Mestre Ghigliazza. VOCALES: Agustín Legorreta, Lic. Aquiles Elorduy, Victor Ayguersparse, Bertram E. Holloway, Adolfo Prieto y Epigmenio Ibarra, Jr.

El Director General: JOSE COVARRUBIAS

Figura 49 – Propagandas. *Mexican Folkways*, 1927 v. 3, nº3.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 107.

OLD BOOKS AMERICAN HISTORY
PEDRO ROBREDO
ESQ. ARGENTINA Y GUATEMALA. MEXICO, D. F.

HUGO BREHME'S FAMOUS VIEWS OF MEXICO
IN BEAUTIFUL SEPIA FINISH

1 book of 200 (8½ × 6½ in.) \$12.00 (Mex.)
1 book of 250 (same size) \$15.00 ..

♦ ♦ ♦

POSTALS AND PHOTOGRAPHS DEVELOPING A SPECIALITY

♦ ♦ ♦

Av. Madero 1. México, D. F.

PHOTOGRAPHS OF THE FRESCOES OF DIEGO RIVERA, JOSE CLEMENTE OROZCO AND MAXIMO PACHECO
BY TINA MODOTTI
50 cts. (Amer.) each
ADDRESS:
MEXICAN FOLKWAYS
APARTADO 1994 MEXICO, D. F.

MEXICAN FOLKWAYS SONG NUMBERS

Our special song number contains ten songs, with music arranged for piano, representing practically all the types; the ballad, love songs, rancher's songs, dance songs, and innumerable cradle verses. It has one article on songs in general, and another on Indian songs and music; thirty-three illustrations, among which are eight full page reproductions of the frescoes of Diego Rivera.

Price \$1.00 [American].

FOR CHRISTMAS

Still available and of special interest for Spanish classes and clubs are copies of last year's Christmas issue, which has a description of eight nights of celebration, called LAS POSADAS, with all the songs and music, published for the first time.

Price: fifty American cents each.
Payment may be made by check or money order.
Address:

MEXICAN FOLKWAYS
APARTADO 1994. MEXICO, D. F.

Figura 51 – Propagandas. *Mexican Folkways*, abril/junho, 1929, s/p.

Na edição de julho/setembro de 1929, além das costumeiras propagandas, há um anúncio sobre a exposição das fotografias de Tina (Figura 52), patrocinada pela Universidade Nacional.

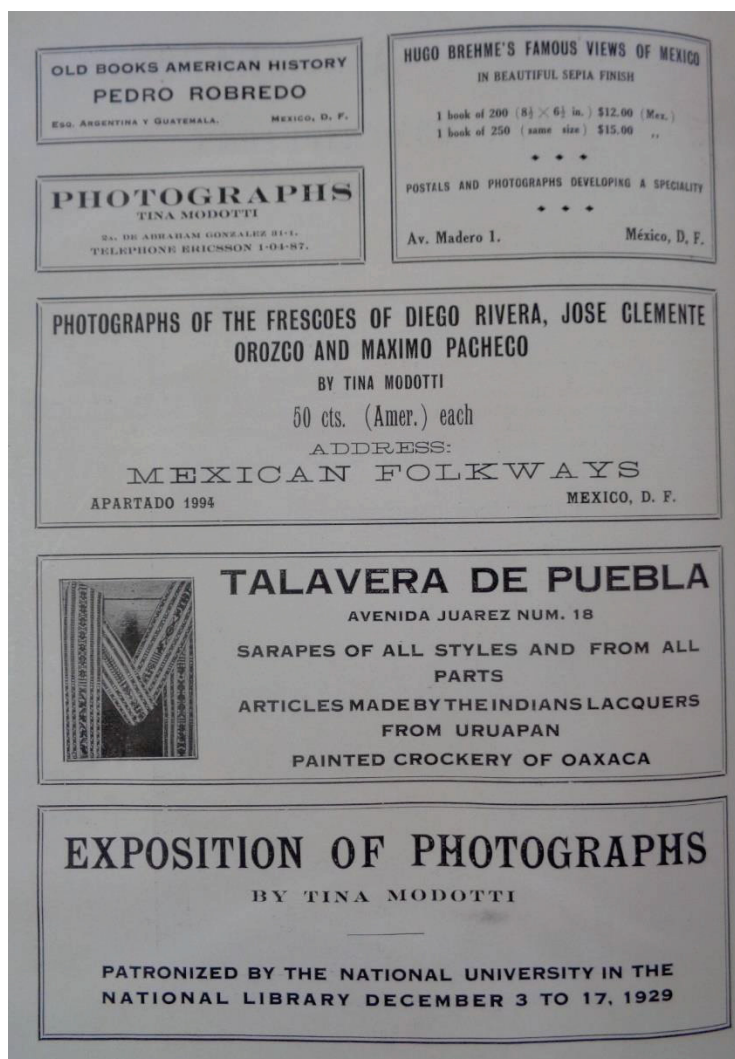


Figura 52 – Propagandas e anúncio da exposição das fotografias de Tina. *Mexican Folkways*, julho/setembro 1929, s/p.

A constância da publicidade do trabalho de Tina nas páginas de *Mexican Folkways* pode ser entendida como uma tentativa de conseguir novos clientes para seu estúdio, uma vez que, conforme mencionado, ela dependia financeiramente da produção e venda de suas fotografias. Além disso, principalmente no que diz respeito às fotografias de murais, pode-se dizer que se trata de um reforço do propósito da criação da revista: divulgar a arte mexicana. Nesse caso em específico, uma arte – a fotografia de Tina – dissemina outra arte, os murais.

As fotografias de Tina, ao mesmo tempo que evidenciam um olhar singular sobre a cultura mexicana, por meio de suas escolhas estéticas e temáticas; demonstram, também, uma preocupação coletiva, ligada as conexões

dos inúmeros agentes culturais mexicanos e estrangeiros que trabalhavam para projetar a cultura e as artes mexicanas. É com esse olhar que o trabalho de Tina publicado em *El Machete* será analisado no próximo capítulo.

4.0 *El Machete*, o periódico comunista

El Machete foi o principal periódico comunista publicado no México nas décadas de 1920 e 1930⁴⁴¹. O Partido Comunista Mexicano – PCM – foi o segundo a ser fundado na América, no ano de 1919, logo após o término da fase armada da Revolução Mexicana. *El Machete*, a partir de 1925, tornou-se periódico oficial do PCM. Fabio Sousa, em artigo intitulado “El Machete. Prensa obrera e comunismo en México”⁴⁴², destaca a importância da criação do PCM devido à proximidade com os Estados Unidos. Para Sousa, a publicação do *El Machete* pode ser organizada em cinco fases. A primeira fase, entre os anos de 1924 e 1925, em sua visão, destaca-se pela publicação de artigos e desenhos que criticavam a situação social do México. A segunda fase, entre os anos de 1925 e 1929, quando *El Machete* tornou-se um periódico oficialmente ligado ao PCM, por sua vez, seria marcada pelo crescimento de assuntos ligados ao comunismo, como a celebração do aniversário da Revolução Russa. Sousa chega a mencionar, inclusive, a presença de fotografias de Tina nas edições publicadas nesse período. Da terceira fase, entre os anos de 1930 e 1934, destaca as edições que foram publicadas de modo clandestino, conhecido como o período ilegal de *El Machete*. A quarta fase, entre 1934 e 1936, seria o retorno do periódico à legalidade, e a última fase, entre os anos de 1936 e 1938, seria marcada pelo momento em que o PCM se ligou a outras organizações camponesas e operárias, criando a Confederação Mexicana de Trabalho – CMT. Nessa pesquisa, o recorte temporal escolhido para análise é o período entre os anos de 1924, quando o periódico foi criado, e 1930, ano em que Tina foi deportada do México, ainda que fotografias de sua autoria, ligadas ao assassinato de Mella, continuaram sendo publicadas depois dessa data. A escolha pela análise do periódico desde sua criação, apesar de as fotografias de Tina começarem a ser publicadas em 1927, se justifica pela necessidade de se entender os objetivos de sua publicação, os quais são apresentados nas primeiras edições⁴⁴³. Ainda que exista uma delimitação temporal para a análise

⁴⁴¹ Outros periódicos, como *Vida Nueva* e *El Comunista*, não tiveram a mesma visibilidade e duração que *El Machete*.

⁴⁴² SOUSA, Fabio. *El Machete. Prensa obrera e comunismo en México*. Fuentes Humanísticas. Año 28. Número 49. II Semestre 2014. pp. 171-180.

⁴⁴³ Tina estreitou os laços com os integrantes do PCM a partir do início de seu relacionamento com Xavier Guerrero, quem, inclusive, era um dos editores do *El Machete*. Esse relacionamento, desse modo, tem relação com a própria filiação de Tina ao PCM e com sua maior participação nas publicações do periódico.

do periódico, não se objetiva organizar as fases de produção, nem entender as possíveis mudanças ocorridas em cada uma delas, como feito por Sousa. Os tópicos, desse modo, organizam-se pela observação de temas recorrentes e relevantes nas páginas do jornal. O discurso imagético e o diálogo entre imagem e texto assumem, aqui, papel de destaque.

4.1 Arte e política: a consolidação de um discurso comunista no México nos anos 1920

El Machete foi o principal periódico comunista do México, tanto pela disseminação de suas ideias quanto pelo tempo em que foi publicado. A primeira edição data de 1924 e a última de 1938. A primeira edição, publicada na primeira quinzena de março de 1924, teve Xavier Guerrero⁴⁴⁴, Rivera e Siqueiros entre os editores. Guerrero foi o responsável editorial até a edição de número 18, quando foi substituído por Jose Rojas. O logotipo do periódico consistia em uma mão segurando um machete, uma espécie de faca, no qual se encontravam os dizeres “El Machete”. Tal imagem é atribuída a Guerrero. O lema, “El Machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña y humillar la soberbia de los ricos impíos”⁴⁴⁵, por sua vez, é de autoria de Graciela Amador, segundo Leticia López Orozco⁴⁴⁶. Esse lema foi substituído, ainda em 1924, por uma frase de Lenin: “El proletariado necesita la verdad, y no hay nada que perjudique mas su causa que la mentira benévola e enmascarada”⁴⁴⁷. Em nova alteração, ocorrida em meados de 1927, além dessa frase de Lenin, o logotipo de *El Machete* passou a ter uma frase de Marx: “La emancipación de los trabajadores solo podrá ser obra de los trabajadores mismos”⁴⁴⁸ (Figura 80)

⁴⁴⁴ Xavier Guerrero foi um pintor mexicano nascido em 1896. Segundo Hooks, Tina e Guerrero se conheceram em uma exposição sobre arte mexicana organizada nos Estados Unidos no ano de 1922. Por volta de 1927, os dois tiveram um relacionamento amoroso. Acredita-se que o grande envolvimento de Guerrero com as lutas sociais tenha relação com um maior ativismo político de Tina a partir desse ano. O relacionamento dos dois acabou quando Guerrero se mudou para Moscou, a serviço do PCM. Pouco depois, em meados de 1928, Tina se envolveu com Julio Antonio Mella.

⁴⁴⁵ El Machete serve para cortar a cana, para abrir caminhos nos bosques sombrios, decapitar cobras, para cortar todo o joio e humilhar a soberbia dos ricos impíos. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 1.

⁴⁴⁶ OROZCO, Leticia López. Los murales de Xavier Guerrero en la casa de los directores de Chapingo. Universidad Nacional Autónoma de México. Crónicas, s/d, p. 14. Disponível em <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1384/showTo>. Acesso em 03 maio 2017.

⁴⁴⁷ O proletariado necessita da verdade e não há nada que prejudique mais sua causa que a mentira benévola e mascarada. *El Machete*, 7 de novembro de 1924, p. 1.

⁴⁴⁸ A emancipação dos trabalhadores só pode ser obra dos próprios trabalhadores. *El Machete*, 24 de

EL MACHETE

PERIODICO QUINCENA

Núm. 1 | Responsable: XAVIER GUERRERO | México, D. F., Primera Quincena de Marzo, 1924 | Presentado para su Registro | Redacción: Uruguay

El Machete sirve para cortar la caña,
para abrir las veredas en los bosques umbríos,
decapitar culebras, tronchar toda cizaña
y humillar la soberbia de los ricos impíos.

Hacia el Gobierno Obrero y Campesino, Manifiesto del Partido Comunista...
¡¡Asesinos!! por Diego Rivera. -- ¿Qué es la Revolución?, por Alfonso Galdamiz. -- Propósitos, por Xavier Guerrero. -- El Regalo de Leguía. -- El Indio y sus Detractores, por R. Gómez Robelo. -- Al margen del Manifiesto del S. de P. y E., por David Alfaro Siqueiros. -- "Ética Proletaria", por N. N. -- Mahatma Gandhi y la resistencia pasiva en la India, por Bertram D. Wolfe. -- Aspectos sociales de las mujeres de México, por Silveria Serra.

Aparece los Jueves | Periódico Semanario | Vale 5 centavos en la Capital y 10 en los Estados

EL MACHETE

Número 20 | Responsable: JOSE ROJAS | México, D. F., 7 de Noviembre de 1924 | Registrado como artículo de la obra, el 12 de marzo de 1924 | Redacción: Uruguay No. Apartado 2793

Homenaje a la Revolución Rusa | El Machete sirve para cortar la caña,
para abrir las veredas en los bosques umbríos,
decapitar culebras, tronchar toda cizaña,
y humillar la soberbia de los ricos impíos. | Homenaje a la Revolución Rusa

México, D. F., Septiembre 24 de 1927

La emancipación de los trabajadores sólo podrá ser obra de los trabajadores mismos.
MARX

EL MACHETE

PROLETARIOS DE TODOS LOS PAISES UNOS
PERIODICO OBRERO Y CAMPESINO

Vale 5 cts.

El proletariado necesita la verdad, y no hay nada que perjudique mas su causa que la mentira benevola y enmascarada.
LENIN

Redacción y Administración: APARTADO POSTAL 2031-MEXICO, D. F. MESONES 54 | Organó Central del Partido Comunista de México, Sección de la Internacional Comunista | Año III.-No. 81

Figura 80 – Logotipos de *El Machete*

A projeção de *El Machete* pode ser analisada a partir de duas tabelas sobre sua circulação, publicadas em duas edições. A primeira delas (Figura 81), datada de 15 de outubro de 1927, compara a circulação das edições de número 65 (junho de 1927) e 82 (outubro de 1927), a fim de tornar visível o crescimento

na tiragem e venda do periódico. Organizada por regiões, a tabela comprova o significativo crescimento da circulação de *El Machete*: enquanto a edição de número 65 vendeu 3.361 cópias, a de número 82 vendeu 7.613. O objetivo era alcançar a marca de 10.000 cópias. Para isso, os integrantes de *El Machete* contavam com a participação do povo mexicano, convocando “Todos al trabajo”⁴⁴⁹.

Circulación de EL MACHETE																
NUMEROS	Agua- calientes	Campeche	Coahuila	Colima	Chihuahua	Durango	Guanajuato	65	Guerrero	Hidalgo	Jalisco	México	Michoacan	Morales	Nayarit	
65	10	10	160			3	30			60	110		115		51	
82 Oct. 1.º	5		345	10	220	171	248	82	5	103	637	30	180	5	96	
	Nuevo Leon	Oaxaca	Puebla	S. L. Potosi	Sonora	Tlaxcala	Tampico			Tlaxcala	Veracruz	Yucatan	Zacatecas	Sinaloa	Estado Unidos	
65	5	10	250	110	150		545	65			657	50	10		440	65
82	125	135	930	275	170	3	797	82	25	1625	165	20	5	594	82	
Quota Paises	Subscrip y prep	Ciudad	Total Edición	Diferencia												
800	330	350	8.000	1.440	65											
207	210	400	8.000	27	88											

Un “jalón parejo” de todos los compañeros Agentes y Propagandistas, y el 7 de Noviembre contarán los Obreros y Campesinos de México con 10,000 MACHETES! ¡Todos al trabajo!

Figura 81 – Tabela de Circulação de *El Machete*. *El Machete*, 15 de outubro de 1927, p. 2.

A segunda tabela (Figura 82) foi publicada na edição de 17 de novembro de 1928. Nela, comparou-se a tiragem e venda do mês de outubro de 1927 e outubro de 1928, em que a circulação atingiu a marca de 7.031 e 11.410, respectivamente. O objetivo, anunciado desde a edição de 30 de outubro de 1924, de atingir a venda de 10.000 exemplares, tinha finalmente sido conquistado.

⁴⁴⁹ *El Machete*, 15 de outubro de 1927, p. 2.

Estadística de Circulación de "EL MACHETE"				
ESTADOS	Octubre 1927.—No. 91. Circulación Agentes	Octubre 1928.—No. 131 Circulación Agentes		
Veracruz	1625	1440	44	
México	30	377	11	
Tamaulipas	797	1285	23	
Michoacán	180	385	19	
Durango	171	335	33	
San Luis Potosí	275	81	4	
Coahuila	345	498	25	
Oaxaca	155	187	10	
Yucatán	165	180	6	
Chihuahua	220	151	10	
Chiapas		45	3	
Jalisco	637	891	17	
Morales	5	20	2	
Distrito Federal	450	896	43	
Nuevo León	125	256	6	
Tlaxcala	25	31	4	
Nayarit	901	110	3	
Puebla	950	680	21	
Zacatecas	50	65	5	
Guerrero	5	40	2	
Sonora	170	174	4	
Guerrero	218	68	6	
Hidalgo	101	270	7	
Agua Calientes	5	90	3	
Sinaloa	5	5	1	
Tlaxcala	3	3	1	
Querétaro		65	2	
Baja California		10	1	
Quintana Roo		15	2	
Colima	710			
Estados Unidos	894	702	32	
América Latina	847	942	39	
Suscripción	85	110		
Propaganda y canje	105	982		
	7,031	232	11410	388

Figura 82 – Tabela de Circulação de *El Machete*. *El Machete*, 17 de novembro de 1928, p. 3

A venda de 10.000 exemplares pode ser entendida, a princípio, como algo diminuto no contexto de uma cidade populosa, como a Cidade do México, que já contava, em 1910, com 471.066 habitantes⁴⁵⁰. Contudo, ao compararmos a tiragem de *El Machete* com a de *El Universal* e *Excelsior*, dois dos principais jornais mexicanos do período, percebemos que a projeção do periódico comunista era significativa. Ainda que *El Universal*, tenha sido publicado com uma tiragem inicial de 60 mil cópias⁴⁵¹, *Excelsior*, entre os anos de 1923 e 1924, o melhor período do jornal, como afirmava sua própria propaganda, teve uma tiragem diária que não atingia 5 mil exemplares⁴⁵².

⁴⁵⁰ RENDÓN, Judith de la Torre. La Ciudad de México en los albores del siglo XX. In: Historia de la vida cotidiana en México. México: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 2006. P. 11 - 48

⁴⁵¹ El diario El Universal, testigo centenario de la historia de México. EFE México 28 jun. 2016. Disponível em <https://www.efc.com/efe/america/mexico/el-diario-universal-testigo-centenario-de-la-historia-mexico/50000545-2970502>

⁴⁵² ROSA, Arno Burkholder de la. El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario Excelsior (1916-1932). Historia Mexicana, vol. LVIII, núm. 4, abril-junio, 2009, pp. 1369-1418.

Muchos periódicos nacían en diversas ciudades del país, pero la mayoría de ellos sólo contaba con tipo movable y con una pequeña prensa, frecuentemente movida a mano. No tenían recursos para pagar agencias internacionales, por lo cual su información era básicamente local. De la ciudad de México recibían un mensaje diario, de cincuenta a cien palabras, con tres o cuatro noticias condensadas, que luego eran “infladas” con los antecedentes que tenían los directores [...] la mayoría de los periódicos de los Estados tenían un tiraje muyreducido, de mil a dos mil ejemplares diarios. Muy pocos lograban rebasarlos cinco mil ejemplares⁴⁵³.

Quanto às imagens, nota-se que seu uso foi ganhando cada vez mais espaço. Na primeira edição, apenas uma imagem foi publicada: uma mão fechada com bastante força, simbolizando o poder do povo. Isso é possível de ser afirmado uma vez que a imagem é acompanhada dos dizeres “Director: La del pueblo” (Figura 83), em que a mão preenche como que uma lacuna, significando a força, o poder do povo mexicano. Essa concepção de poder do povo é defendida por Guerrero, em texto intitulado “Propósitos”, em que afirma que “este periódico es del Pueblo e para el Pueblo⁴⁵⁴”.

⁴⁵³ Muitos periódicos nasciam em diversas cidades do país, porém a maioria deles somente contava com tipo móvel e com uma pequena prensa, frequentemente movida a mão. Não tinham recursos para pagar agências internacionais, por isso sua informação era basicamente local. Da Cidade do México recebiam uma mensagem diária, de cinquenta a cem palavras, com três ou quatro notícias condensadas, que logo eram “infladas” com os antecedentes que tinham os diretores [...] a maioria dos periódicos dos Estados tinham uma tiragem muito reduzida, de mil a dois mil exemplares diários. Bem poucos alcançaram cinco mil exemplares. TORRES, Luis Reed; CASTAÑEDA, María del Carmenruiz. El periodismo en México. 500 años de historia. México: Edamex, 1998, p. 303.

⁴⁵⁴ Este periódico é do Povo e para o Povo. GUERRERO, Xavier. Propósitos. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 2.



Figura 83 – *El Machete*, primeira quinzena de março, 1924, p. 3

Na edição de 7 de novembro de 1924 um desenho de Maximo Pacheco foi publicado (Figura 84). Trata-se de uma edição comemorativa dos sete anos da Revolução Russa. Logo abaixo dos dizeres “Viva la Revolucion Rusa, primer eslabon de la Revolucion Mundial”⁴⁵⁵, escrito em letras grandes e destacadas, tem-se a imagem de Pacheco, a qual foi publicada sem fazer parte de um texto. Ou seja, um periódico com forte posicionamento comunista – *El Machete* ainda não era o periódico oficial do PCM – se valeu de uma imagem para criar um discurso.

⁴⁵⁵ Viva la Revolucion Rusa, primer eslabon de la Revolucion Mundial. *El Machete*, 7 de novembro de 1924, p. 1.



Figura 84 – Desenho de Máximo Pacheco. *El Machete*, 7 de novembro de 1924, p. 1.

Na imagem, as mãos novamente possuem destaque. A escolha da imagem de Máximo Pacheco também deve ser ressaltada, uma vez que se trata de um pintor não tão reconhecido como Rivera e Siqueiros, por exemplo, os quais, inclusive, faziam parte dos editores de *El Machete*. Conforme mencionado no primeiro capítulo, Pacheco foi um artista mestiço que começou a pintar trabalhando como ajudante de Rivera.

Periódicos comunistas de outros países também se valiam de imagens para criar discursos. Rodrigo Rodriguez Tavares, por exemplo, apresenta, em “Desenhando a Revolução. As imagens da imprensa comunista (1945-1964)⁴⁵⁶, uma imagem semelhante a de *El Machete*, publicada no periódico brasileiro *Classe Operária*, em 1 de maio de 1928 (Figura 85).

⁴⁵⁶ TAVARES, Rodrigo Rodriguez. *Desenhando a Revolução. As imagens da imprensa comunista (1945-1964)*. São Paulo: Intermeios, 2017.



Figura 85: *Classe Operária*. Rio de Janeiro, 1 de maio de 1928. Tavares, 2017, p. 20

Os três elementos presentes nessas imagens – o lema do Manifesto Comunista, a representação da Terra e os personagens –, segundo Tavares, “convergem para o que pode ser característico desse momento histórico, a permanência da visão de que a Revolução Russa era o início de uma nova era para a civilização⁴⁵⁷. Vale lembrar que a imagem de *El Machete* foi publicada justamente numa edição comemorativa da Revolução Russa.

Para o autor,

a persistente imprensa partidária difundiu, em conjunto com os mais variados textos, uma grande gama de imagens: charges, caricaturas, desenhos, fotografias, fotomontagens, mapas, etc. Essa iconografia comunista serviu para seduzir, entreter, informar e educar a população, contribuindo para a propaganda tanto quanto a palavra escrita⁴⁵⁸.

Na edição de 1 de janeiro de 1925 uma charge crítica ao imperialismo dos Estados Unidos foi publicada, novamente sem ser acompanhada por um texto (Figura 86). Pode-se dizer que havia um padrão para o uso de imagens em *El Machete*: elas eram publicadas principalmente na primeira página, logo abaixo da manchete principal, com uma borda que as separavam das demais colunas.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 43.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 32.



Figura 86 – Charge “El Orfeon de Tio Sam”. *El Machete*, 1 de janeiro de 1925, p. 1

Na legenda da charge se lê: “Líderes laboristas y agraristas, confederados (los delahuertistas del callismo), latifundistas, industriales, clero y prensa burguesa, entonan la misma canción, titulada: ‘Colaboración de clases’”⁴⁵⁹. Percebe-se, com isso, a evidente postura política dos editores de *El Machete* e a permanente crítica à manutenção dos privilégios econômicos, políticos e sociais da camada mais abastada da sociedade mexicana, atrelada aos interesses dos Estados Unidos, assim como a oposição severa à atuação da denominada imprensa burguesa.

⁴⁵⁹ Líderes trabalhistas e agraristas, confederados (os delahuertistas do callismo) latifundiários, industriais, clérigos e imprensa burguesa, entoam a mesma canção, intitulada: ‘Colaboração de classes’. *El Machete*, 1 de janeiro de 1925, p. 1.

Na edição de 22 de junho de 1925 nova charge foi publicada, em outra crítica ao imperialismo estadunidense. A imagem segue o padrão apresentado anteriormente (Figura 87).



Figura 87 – Charge “El gran puerco yanqui”. *El Machete*, 22 de junho de 1925, p. 1.

Ainda que as fotografias, nosso objeto de análise, não tivessem sido utilizadas nas edições dos dois primeiros anos de *El Machete*, é marcante o quanto os editores desse periódico comunista, assim como os de periódicos comunistas de outros países, conforme mencionado; construíram um discurso e uma maneira de divulgar ações e convocar o povo a participar delas se valendo do diálogo entre escrita e imagem. Vale lembrar que parte muito significativa dos mexicanos era analfabeta naquele contexto. As imagens, portanto, serviam como uma porta de acesso desse povo às reportagens e posicionamentos de *El Machete*.

4.1.1 A mestiçagem em *El Machete*

Rivera escreveu um texto para *El Machete* intitulado “Asesinos!”⁴⁶⁰, em que tratou do assassinato de Felipe Carrillo Puerto. Esse assassinato também foi abordado por Anita Brenner em *Ídolos...*⁴⁶¹, quando ela escreveu sobre o mural de Siqueiros, “Entierro de un obrero”; e em *Mexican Folkways*, também em texto de Brenner, intitulado “Corrido de la muerte de Felipe Carrillo Puerto”⁴⁶². Novamente se percebe, portanto, o quanto havia uma ligação entre os discursos produzidos naquele período no México, ainda que se tratassem de meios de comunicação diversos, produzidos pelos mesmos agentes culturais, que se valiam da arte e sua ligação com áreas como a antropologia, como em *Mexican Folkways...*, ou de militância direta, no caso de *El Machete*. Para Rivera, a grandeza de Felipe “es mayor porque fué mestizo y comprendió y combatió y realizó [...] convertido en un símbolo de las reivindicaciones humanas [...] la figura de Felipe brilla definitivamente entre las que sirven de farol y guía a las masas del pueblo”⁴⁶³. Mais uma vez a questão da mestiçagem se faz presente. A situação do indígena mexicano, por sua vez, foi discutida em “El Indio e sus detractores”⁴⁶⁴, de Gómez Robelo, que fez severa crítica ao que era considerado “chique” naquela época de revolução e reajustes. Segundo ele, para ser exaltado bastava enaltecer o europeu e desqualificar o indígena. Isso seria uma consequência do “afrancesamiento póstumo porfiriano”⁴⁶⁵. Na visão dos franceses, contudo, os mexicanos seriam “monos americanos”⁴⁶⁶. Além dessa herança porfirista, Robelo aponta que a ignorância quanto a história e cultura mexicanas também geraria essa supervalorização da cultura europeia, que faria com que, por exemplo, se julgasse o império asteca a partir da situação do indígena no presente, desconsiderando completamente que a miséria do século XX era resultado do processo de colonização. Robelo defende, portanto, uma perspectiva que se distancia da teoria indigenista de Gamio. Desse modo, é possível identificar uma recorrência nas obras aqui analisadas, uma vez que,

⁴⁶⁰ RIVERA, Diego. Asesinos! *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 1.

⁴⁶¹ BRENNER, A. *Ídolos tras los altares*. México: Domés, 1983.

⁴⁶² *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 17.

⁴⁶³ é maior porque foi mestiço e compreendeu, combateu e realizou [...] foi convertido em um símbolo das reivindicações humanas [...] a figura de Felipe brilha definitivamente entre as que servem de farol e guia as massas do povo. RIVERA, Diego. Op. cit.

⁴⁶⁴ ROBELO, Gómez. El Indio e sus detractores. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 2.

⁴⁶⁵ afrancesamiento póstumo porfiriano. Ibidem.

⁴⁶⁶ macacos americanos. Ibidem.

apesar da menção a Gamio, a hierarquização das culturas e a desvalorização do indígena são criticadas constantemente. Isso, contudo, não significa que tais autores/obras automaticamente se aproximavam da teoria da mestiçagem, de Vasconcelos, visto que, conforme mencionado, em diversas situações esses autores/obras se distanciavam dessas duas teorias, propondo algo novo.

A posição dos escritores de *El Machete* em relação a Vasconcelos fica evidente em texto intitulado “Vasconcelos pasa del Misticismo Budista al Catolicismo Imperialista”⁴⁶⁷, publicado na segunda quinzena de junho de 1927, no qual se afirma que Vasconcelos passou por “metamorfosis rarísima”⁴⁶⁸. Segundo a reportagem, Vasconcelos teria esquecido suas campanhas que visavam a alfabetização dos indígenas e teria iniciado uma campanha contra a Revolução Mexicana. A questão, então, é entender os motivos que geraram essa metamorfose nos posicionamentos e ações de Vasconcelos, o que, segundo *El Machete* “no es fácil saberlas. Pero lo seguro es que jamás perdonará a los obreros y campesinos que lo derrotaron, cuando se postuló para el Gobierno de Oaxaca, apoyado por los latifundistas de la región”⁴⁶⁹. De acordo com a reportagem, as principais críticas realizadas por Vasconcelos tinham como alvo os comunistas. “Según el místico Vasconcelos, los comunistas son los responsables de todo lo malo que en Mexico está pasando”⁴⁷⁰. Nesse momento, o discurso disseminado nas páginas de *El Machete* se distanciou de modo acentuado do projetado pelas revistas *Mexican Folkways* e *Forma*. Apesar de muitos artistas/autores participarem tanto de *El Machete* quanto de *Mexican Folkways* e *Forma*, como é o caso de Tina, o tratamento dado a determinados temas, como a projeção de Vasconcelos, se distinguia. Tratam-se, portanto, de duas publicações revolucionárias, mas cada uma a seu modo.

⁴⁶⁷ Vasconcelos pasa del Misticismo Budista al Catolicismo Imperialista. *El Machete*, segunda quinzena de julho de 1927, p. 2.

⁴⁶⁸ metamorfose raríssima. Ibidem.

⁴⁶⁹ não é fácil saber. Mas o certo é que ele nunca perdoará os trabalhadores e camponeses que o derrotaram, quando ele concorreu para o governo de Oaxaca, apoiado pelos latifundiários da região. Ibidem.

⁴⁷⁰ Segundo o místico Vasconcelos, os comunistas são os responsáveis por todo o mal que o México está passando. Ibidem.

4.1.2 Arte e Revolução em *El Machete*

A noção de revolução foi problematizada em “Que es la Revolución?”⁴⁷¹, publicado em março de 1924. Nesse texto, Alfonso Goldschmidt ironiza a forma como a burguesia via a revolução, afirmando que “la revolucion és el espanto de los burgueses”⁴⁷². Aqui temos uma ligação entre o discurso de *El Machete*, *Forma* e *Mexican Folkways*, afinal, o próprio Rivera diversas vezes criticou as ações dos burgueses, de tentar se apropriar e dominar tudo aquilo que era produzido para e pelo povo.⁴⁷³ Segundo Goldschmidt, existe vida porque existe revolução, pois sem ela “no habría goce ni padecimiento, aspiración ni decadencia, ni avanza ni tropiezo. La muerte es la vida, el gran desorden es el orden”⁴⁷⁴. A revolução seria a potência, o que gera e possibilita a vida. Mas falar em Revolução no México naquele período extrapolava, e muito, a revolução armada, abrangendo a revolução na arte, na educação, no trabalho e na sociedade. A revolução é, portanto, aliada do povo. Para Goldschmidt, com a revolução a multidão perde o caráter de massa e atinge a fraternidade, por isso, defende que a revolução “es la confluencia de los luchadores instintivos, para que del instinto de la masa surja la alianza consciente en una voluntad colectiva consciente, por la federación de las libertades humanas”⁴⁷⁵. A revolução seria mais do que aquilo que gera um sentimento de pertencimento, portanto, seria o ultrapassar desse estágio que ele chamou de “instintivo” para o estágio da compreensão e percepção da realidade, do desejo consciente das liberdades humanas.

Em texto intitulado “Al margen el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores”⁴⁷⁶⁴⁷⁷, também de 1924, Siqueiros escreveu sobre o trabalho dos artistas, destacando sua função social. Para ele, os artistas deveriam ser,

⁴⁷¹ GOLDSCHMIDT, Alfonso. Que es la Revolución? *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 1.

⁴⁷² a revolução é o espanto dos burgueses. Ibidem.

⁴⁷³ RIVERA, Diego. Los Retablos. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 9-12.

⁴⁷⁴ não haveria gozo nem padecimento, aspiração nem decadência, nem avanço nem tropeço. A morte é a vida, a grande desordem é a ordem. GOLDSCHMIDT, Alfonso. Op.cit., p. 1.

⁴⁷⁵ é a confluência dos lutadores instintivos, para que do instinto da massa surja a aliança consciente de uma vontade coletiva consciente, pela federação das liberdades humanas. Ibidem.

⁴⁷⁶ SIQUEIROS, David Alfaro. Al margen el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 3.

⁴⁷⁷ O Sindicato de Pintores y Escultores foi criado em 1923 por artistas como Siqueiros, Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas e Orozco, que defendiam um engajamento político por parte dos artistas.

“artesanos al servicio del Pueblo⁴⁷⁸”, cuja atuação “es de importancia primaria, pues tienen que cubrir precisamente la necesidad humana colectiva de belleza que es el sentimiento más alto de la civilización⁴⁷⁹”. Siqueiros ainda afirma que, do mesmo modo que os primitivos artesãos italianos que colocaram sua arte a serviço da propaganda cristã de sua época, os verdadeiros artistas mexicanos tem usado sua arte a serviço da redenção social, o que gerou o ódio dos burgueses. Defendendo esse engajamento, Siqueiros convida, ou melhor, convoca os “intelectuales revolucionarios de México ‘para que olvidando su sentimentalismo y sanganería proverbiales por más de um siglo se unieron a nosotros en la lucha estético-social que realizamos’”⁴⁸⁰. Os artistas intelectuais mexicanos contavam, portanto, com o apoio de artistas anônimos para garantir ao povo mexicano o direito à beleza. A arte ligava-se diretamente à luta social. Isso reitera a ideia de que a Revolução ultrapassava as dimensões da luta armada, atingindo, de modo pleno, a luta pela estética e a arte. Esse ativismo estético e político somente seria possível, na percepção de Siqueiros, quando os artistas não mais se vissem como seres privilegiados pela “ARISTOCRACIA DE SU TALENTO⁴⁸¹”, enaltecendo a urgência dessa ação. Mariana Figarella⁴⁸² afirma que, para os artistas fundadores desse Sindicato, era importante que seus horários de trabalho e salários fossem definidos. Era preciso que os artistas se vissem como pessoas comuns, que, como todos os outros, tem obrigações para com sua comunidade.

No manifesto do “Sindicato de Obreros Tecnicos Pintores y Escultores”, esses mesmos artistas defenderam a arte do povo mexicano como “LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO y su tradición indigena es la mejor de todas”⁴⁸³. A partir dessa perspectiva,

⁴⁷⁸ artesãos a serviço do Povo. Ibidem.

⁴⁷⁹ é de importancia primária, pois tem que cobrir precisamente a necessidade humana coletiva de beleza, que é o maior sentimento da civilização. SIQUEIROS, David Alfaro, po. Cit.

⁴⁸⁰ intelectuais revolucionários do México “para que, esquecendo seu sentimentalismo e a “sanganería” proverbiais, ao longo de mais de um século, se uniram a nós na luta estético-social que realizamos”. Ibidem.

⁴⁸¹ ARISTOCRACIA DE SEU TALENTO. Ibidem.

⁴⁸² FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

⁴⁸³ A MAIOR MANIFESTAÇÃO ESPIRITUAL E MAIS Sã DO MUNDO e sua tradição indígena é a melhor de todas. *El Machete*, primeira quinzena de junho de 1924, p. 4.

defendeu-se uma arte popular e pública, que repudiava o que denominaram de “arte de cavalete” ou “arte burguesa”.

PROCLAMAMOS que siendo nuestro momento social de transición entre el anicuellamiento, de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate⁴⁸⁴.

Essa forma de se ver a arte, não se restringiu ao México. Annateresa Fabris, analisando a produção artista da vanguarda soviética no início do século XX, afirma que esse ataque a “arte de cavalete” ocorre por uma razão precisa: “a necessidade de mudar a propriedade dos meios de produção. Boris Arvatov demonstra claramente a impossibilidade da existência de um quadro de cavalete proletário, em função da natureza classista desse tipo de suporte”⁴⁸⁵. Uma arte pública ligava-se, portanto, a necessidade e o direito à beleza, entendidos como a possibilidade de alterações sociais. A vida, novamente, é pensada a partir da arte.

4.1.3 A crítica à grande imprensa mexicana

Os textos publicados em *El Machete* sempre foram críticos à grande imprensa mexicana, principalmente aos dois periódicos de maior circulação no país, *El Universal* e *Excelsior*. Domingo Siera, em “Los grandes diarios de los ricos: ‘Excelsior’ e ‘El Universal’”⁴⁸⁶ afirmou que tais periódicos diziam ser os responsáveis pela alfabetização do povo, uma vez que eram os “heraldos de la cultura”⁴⁸⁷. Contudo, em sua visão, tratavam-se de meios de comunicação voltados diretamente aos interesses dos ricos, ao invés de propagadores da cultura. Ligados, respectivamente, à aristocracia e à nova burguesia mexicana, criada a partir da Revolução, tratavam-se de negócios comerciais, que precisavam defender os interesses de seus donos e protetores, e “por ningún

⁴⁸⁴ PROCLAMAMOS que sendo nosso momento social de transição entre o aniquilamento, de uma ordem envelhecida e a implantação de uma nova ordem, os criadores da beleza devem esforçar-se para que seu trabalho apresente um aspecto claro da propaganda ideológica para o bem do povo, fazendo Arte, que atualmente é uma manifestação de masturbação individualista, com o propósito de beleza para todos, de educação e de combate. Ibidem.

⁴⁸⁵ FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 13. N. 1. p. 99-132. Jan-jun. 2005, p. 105.

⁴⁸⁶ SIERA, Domingo. Los grandes diarios de los ricos: “Excelsior” e “El Universal”. *El Machete*, segunda quinzena de março de 1924, p. 3.

⁴⁸⁷ arautos da cultura. Ibidem.

motivo pueden colocarse del lado de los pobres en la lucha de clases ne decírles jamás lo cierto, pues esto traería consigo la inmediata bancarrota de su negocio”⁴⁸⁸. Nas palavras de Siera, “la prensa debería ser un medio sagrado de educación social y de ninguna manera un medio de explotación, pues los males que acarrea son incontables”⁴⁸⁹.

Na edição de número 19, de 30 de outubro de 1924, primeira tendo Jose Rojas como editor chefe, outra crítica à “imprensa burguesa” foi publicada. Em “Combatamos la Prensa Burguesa ayudando a la Prensa Obrera”⁴⁹⁰, os escritores de *El Machete* afirmavam que a burguesia controlava os armamentos utilizados para sustentar seu poderio econômico e político; e os meios de comunicação, utilizado “para caluniar y desviar la recta orientación de nuestras organizaciones revolucionarias”⁴⁹¹. Para superar essa situação, apontavam a necessidade de acabar com os meios de publicidade dos burgueses, o que poderia ser alcançado por meio do crescimento da imprensa operária. Incentivava-se, portanto, o povo mexicano a apoiar *El Machete*, para que fosse possível fazer frente à essa imprensa burguesa. “EN LAS PROXIMAS SEMANAS, NUESTRO LEMA DEBE SER: EL TIRAJE DE DIEZ MIL EJEMPLARES DE ‘EL MACHETE’”⁴⁹². Essa marca foi atingida e ultrapassada no ano de 1928, conforme apresentado nas tabelas de circulação de *El Machete*.

⁴⁸⁸ por nenhum motivo, eles podem se colocar do lado dos pobres na luta de classes, nem jamais lhes dizer o que é certo, pois isto traria consigo a imediata bancarrota de seus negócios. Ibidem.

⁴⁸⁹ a imprensa deveria ser um meio sagrado de educação social e de maneira nenhuma um meio de exploração, pois os males que acarreta são incontáveis. Ibidem.

⁴⁹⁰ Combatamos la Prensa Burguesa ayudando a la Prensa Obrera. *El Machete*, 30 de outubro de 1924, p. 1.

⁴⁹¹ caluniar e desviar a orientação correta de nossas organizações revolucionárias. Ibidem.

⁴⁹² NAS PROXIMAS SEMANAS, NOSSO LEMA DEVE SER: À TIRAGEM DE DEZ MIL EXEMPLARES DE “EL MACHETE”. Ibidem.

4.2 Tina Modotti nas páginas de *El Machete*

Em julho de 1927 publicou-se a primeira fotografia em *El Machete* (Figura 88). A fotografia integra a reportagem intitulada “La inauguración del nuevo Local del Partido Comunista”⁴⁹³ e foi acompanhada pela breve legenda “Un aspecto del salón durante el festival”⁴⁹⁴.



Figura 88 – Primeira fotografia publicada em *El Machete*. *El Machete*, julho de 1927, p. 2.

Jorge Pedro Sousa, analisando a história do fotojornalismo ocidental,⁴⁹⁵ ressalta que, no sentido lato, o fotojornalismo é uma

actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade. Neste sentido, a actividade caracteriza-se mais pela finalidade, pela intenção, e não tanto pelo produto.⁴⁹⁶

⁴⁹³ La inauguración del nuevo Local del Partido Comunista. *El Machete*, julho de 1927, p. 2.

⁴⁹⁴ Um aspecto do salão durante o festival. Ibidem.

⁴⁹⁵ Sousa menciona o trabalho de Tina em sua obra: “Tina Modotti (sic) é o nome de outra mulher-autora que no campo do fotojornalismo se distingue na guerra espanhola, embora tenha tido outros palcos de actuação: Hollywood, URSS e México, onde cobriu o movimento revolucionário”. SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Porto, 1998, p. 74.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 5.

Segundo o autor, o uso da fotografia no início do jornalismo tinha um caráter de prova, visto que dava credibilidade aos “enunciados verbais e as representações da realidade que esses enunciados criavam”.⁴⁹⁷ A primeira fotografia publicada em *El Machete* é, nesse sentido, uma imagem ilustrativa, bem diferente dos usos das várias fotografias publicadas posteriormente no periódico. Essa fotografia não foi assinada.

A segunda fotografia de *El Machete* foi publicada na edição de 10 de setembro de 1927 (Figura 89). Dessa vez a imagem não apenas ilustrou uma reportagem.



Figura 89 – Segunda fotografia publicada em *El Machete*. *El Machete*, 10 de setembro de 1927, p. 2.

Seguindo o padrão criado anteriormente para a publicação de desenhos e charges, essa fotografia foi publicada em um quadro que a separava das demais colunas, acompanhada de uma breve legenda, em que se lê: “Una sesion en la VI Convencion de la Confederacion Social Campesina ‘Domingo Arenas’.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 253.

(A la derecha, en la mesa y marcada con una x, el general Montes)”⁴⁹⁸. Apesar de também não ser assinada, tal fotografia provavelmente é de autoria de Tina, uma vez que ela foi contratada para fotografar as ações ligadas as escolas agrícolas, conforme será analisado no capítulo quatro. Além disso, o ângulo de tomada da imagem coincide com as fotografias das escolas agrícolas que contém sua assinatura e que foram produzidas nesse mesmo ano. Na imagem, a câmera ocupa uma posição igual à dos alunos, como se fosse um deles. Sua presença, contudo, é denunciada por meio do olhar de um dos alunos, que, ao invés de olhar para os líderes da convenção, localizados à sua frente, se voltou para a câmera. Na fotografia, a foice, símbolo comunista, ocupa o centro da imagem, evidenciando sua importância. Uma única fotografia que condensa, desse modo, diversos elementos. Essa característica, segundo Sousa⁴⁹⁹, é uma das convenções mais perenes do fotojornalismo.

No que diz respeito aos murais, três fotografias foram publicadas em *El Machete* (Figuras 90 e 91), em três edições: 24 de setembro de 1927, 27 de outubro de 1927 e 16 de fevereiro de 1929. Apesar de o nome do fotógrafo não ser mencionado, provavelmente as três são de Tina, devido ao enquadramento das imagens, recorrente em suas fotografias; o ângulo de tomada e o fato de, em 1927, ela ter se transformado em “fotógrafa oficial” dos muralistas, tendo fotografado os murais centenas de vezes.

⁴⁹⁸ Uma sessão da VI Convenção da Confederação Social Camponesa 'Domingo Arenas' (A direita, na mesa e marcado com um X, o general Montes). *El Machete*, 10 de setembro de 1927, p. 2.

⁴⁹⁹ SOUSA, Jorge Pedro, op. Cit.



Figura 90— A esquerda, fotografia “Los Obreros y Campesinos Pondrán fin a la Orgía Burguesa”. *El Machete*, 24 de setembro de 1927, p. 1. A direita, “En la hora del Triunfo”. *El Machete*, 27 de outubro de 1928, p. 1.



Figura 91 – Fotografia de mural de Rivera. *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1.

Abaixo, Manjarrez, 1999, p. 40

Seguindo o mesmo padrão, as imagens foram publicadas com uma espécie de borda, que as separava das outras colunas, na primeira página, logo abaixo da manchete principal. “Los Obreros y Campesinos Pondrán fin a la Orgia Burguesa” (Figura 90) dialoga com a manchete – “Otros cinco campesinos asesinados por los hacendados y la justicia burguesa ni siquiera apunta los nombres!”⁵⁰⁰ – pois a pintura de Rivera, reinterpretada pela fotografia, trata justamente da ação dos trabalhadores, tanto camponeses quanto operários, para acabar com “la orgía burguesa”. A fotografia, aqui, cria um discurso imagético, em articulação com os textos.

Por meio da análise do ângulo de tomada e do recorte escolhido na fotografia “En la hora del Triunfo” (Figura 90) pode-se afirmar que se trata da mesma imagem publicada em *Mexican Folkways*⁵⁰¹, na edição de outubro/dezembro de 1929 (Figura 68). Portanto, a fotografia é de Tina. O original dessa fotografia se encontra no acervo Tina Modotti do “Instituto de Investigaciones Estéticas”. O mesmo pode ser dito quanto a fotografia do afresco de Rivera (Figura 91). O recorte da imagem, o ângulo de tomada e o fato de ser uma pintura de Rivera localizada na SEP, local que ela fotografou inúmeras vezes entre os anos de 1927 e 1929, permitem afirmar se tratar de uma fotografia de Tina. A fotografia também foi publicada de modo isolado, sem integrar uma reportagem, todavia, ela dialoga com os textos “Manifiesto del Bloque Obrero y Campesino Nacional”⁵⁰² e “Parece que Huele a Pólvora...”⁵⁰³, que criticam a “revolução burguesa”, afirmando que esta não acabou com o latifúndio nem resolveu o problema dos operários e dos indígenas. Os trabalhadores de modo geral, portanto, não deveriam continuar sendo instrumento de seus opressores. A relação entre texto e imagem, nesse caso, se dá a partir do momento em que exalta os trabalhadores, todos os trabalhadores – como o manifesto clama – a decidirem sobre suas ações, ao invés de seguir ordens.

La Revolución Mexicana entra en una nueva fase de su desarrollo: los obreros y los campesinos ya están cansados de servir los intereses de quienes los engañan y explotan. Los generales y la reacción preparan

⁵⁰⁰ Otros cinco campesinos asesinados por los hacendados y la justicia burguesa ni siquiera apunta los nombres!”. *El Machete*, 24 de setembro de 1927, p. 1.

⁵⁰¹ *Mexican Folkways*, outubro/dezembro 1929, p. 165-172.

⁵⁰² Manifiesto del Bloque Obrero y Campesino Nacional. *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1.

⁵⁰³ Parece que Huele a Pólvora.... Ibidem.

la guerra civil. El proletariado debe prepararse también [...] para conquistar para si mismo la tierra y el poder⁵⁰⁴.

Nesse mural de Rivera é possível identificar trabalhadores das mais variadas áreas, indo desde pintores, como Frida Kahlo, representada no centro da pintura; fotógrafos – a própria Tina foi representada nesse mural, no canto inferior esquerdo; a líderes políticos, como Mella – na imagem, o homem para quem Tina entrega a cartucheira. Texto e imagem criam um discurso que entende a revolução e o renascimento como algo contínuo.

Na edição de 10 de março de 1928, fotografia de um menino foi publicada (Figura 92).



Figura 92 – Fotografia. *El Machete*, 10 de março de 1928, p. 1.

A fotografia foi publicada na primeira página, sem assinatura, seguindo o padrão do periódico. Apesar disso, essa fotografia destoa das demais, pelo

⁵⁰⁴ A Revolução Mexicana inicia uma nova fase de seu desenvolvimento: os operários e os camponeses já estão cansados de servir os interesses de quem os enganam e os exploram. Os generais e a reação preparam a guerra civil. O proletariado deve se preparar também [...] para conquistar para si mesmo a terra e o poder. Ibidem.

simples fato de se tratar da imagem de um menino. Um menino pobre, segurando um *sombrero*, que olha diretamente para a câmera, denunciando a presença do fotógrafo. Na legenda da imagem lê-se: “uno del os tres hijos del comp. Jesus M. Rojano, condenado a muerte en Texcoco, Mex., por defender su vida”⁵⁰⁵. Essa fotografia cria uma dimensão simbólica. Ao invés de ilustrar, ela comunica. Comunica um vazio: mais um menino mexicano órfão. Segundo Sousa, um fotojornalista cria notícias, ao invés de simplesmente reportá-las. Nesse caso, além dos mecanismos históricos e tecnológicos, destacam-se os mecanismos pessoais, sociais e ideológicos que possibilitam dizer que, apesar de não ser assinada, provavelmente seja de Tina. O olhar de Tina humanizava a simplicidade e, muitas vezes, a pobreza das pessoas que fotografava. Figarella, numa análise comparativa das fotografias de Tina e Weston afirma que:

Mientras que en Weston se manifiesta una visión analítica y deconstrutora del objeto, colidante con la abstracción de las formas, en Modotti impera una visión más poética y subjetiva sobre lo fotografiado; si a Weston le interesa descontextualizar el objeto para anular las significaciones espacio-temporales, a Modotti le importa contextualizar lo fotografiado dentro de un ambiente humano⁵⁰⁶.

O semblante do menino na fotografia publicada em *El Machete*, seu olhar tímido e a posição da câmera, são elementos típicos da fotografia de Tina, que podem ser percebidos, por exemplo, na fotografia “La Protección a la Infancia” (Figura 93), que, inclusive, foi publicada em *El Machete*, na edição de 25 de agosto de 1928, também sem assinatura. Em 1927, Tina tinha começado um relacionamento com Xavier Guerrero, um dos editores de *El Machete*⁵⁰⁷, o que tinha feito com que ela se aproximasse mais ainda da produção do periódico. Apesar de não possuir sua assinatura, a estética da fotografia, atrelada a dados

⁵⁰⁵ um dos três filhos do companheiro Jesus M. Rojano, condenado a morte em Texcoco, México, por defender sua vida. *El Machete*, 10 de março de 1928, p. 1.

⁵⁰⁶ Enquanto que em Weston se manifesta uma visão analítica e desconstrutiva do objeto, colidindo com a abstração das formas, em Modotti impera uma visão mais poética e subjetiva sobre o fotografado; se a Weston interessa descontextualizar o objeto para anular as significações espaço-temporais, a Modotti importa contextualizar o fotografado dentro de um ambiente humano. FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 143.

⁵⁰⁷ Em meados de 1928, Guerrero se mudou para Moscou e Tina conheceu Mella, com quem se envolveu. Tina escreveu uma carta a Guerrero no dia 15 de setembro de 1928 contando sobre seu envolvimento com Mella. Em suas palavras, foi a carta “más difícil, más penosa y más terrible que yo habré escrito en toda mi vida”. Tina se referiu a Guerrero como aquele que “me abrió los ojos, tú fuiste el que me ayudaste en los momentos cuando sentía bajo mis pies había empezado a tambalear el puntal de mis viejas creencias”. SABORIT, A. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, D. F.: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001, p. 176.

como seu relacionamento com Guerrero, são conexões fortes que permitem dizer que se trata, muito provavelmente, de mais uma fotografia de Tina.



Figura 93 – Fotografia de Tina. *El Machete*, 25 de agosto de 1928, p. 3.

Ainda em 1928, na edição de 25 de agosto, tem-se outra fotografia (Figura 94), muito provavelmente de Tina, publicada sem assinatura. Tal imagem integra uma reportagem sobre a reabertura da Escola Agrícola Emiliano Zapata. Essa reportagem de *El Machete*, recortada, faz parte do material doado pela filha de Pandurang à Fototeca Nacional de Pachuca.



Figura 94 – *El Machete*, 25 de agosto de 1928, p. 4

O nome de Tina foi mencionado duas vezes nessa reportagem.

Invitados por la Comunidad Agraria del lugar e por la directiva de la Escuela, asistieron al acto el ex-Presidente de la República de Hungría, Michael Karolyi, el representante del Socorro Obrero Internacional y del Congreso de Bruselas, Federico Bach, la fotógrafa Tina Modotti.⁵⁰⁸

Após menção à sua presença no evento, Tina foi apresentada como uma fotógrafa já conhecida pelos camponeses daquela região.

La compañera Tina Modotti cuyas fotografías revolucionarias son bien conocidas de los campesinos de esta región, hizo una cordial excitativa para que todos los ejutadarios concurren a la Escuela para capacitarse y desvirtuar así con hechos las versiones que por todas partes lanzan los hacendados, en el sentido de que 'los agraristas son unos flojos que no saben trabajar y no utilizan debidamente las tierras'. Concluyó manifestando la esperanza que tiene, como sincera amiga del México revolucionario, de que los trabajadores del campo sabrán seguir adelante en sus labores para la emancipación de la humanidad.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Convidados pela Comunidade Agrária do lugar e pela direção da Escola, assistiram ao ato o ex – Presidente da República da Hungria, Michael Karolyi, o representante do Socorro Operário Internacional e do Congresso de Bruxelas, Frederico Bach, a fotógrafa Tina Modotti. *El Machete*, 25 de agosto de 1928, p. 4.

⁵⁰⁹ A companheira Tina Modotti cujas fotografias revolucionárias são bem conhecidas dos camponeses desta região, fez uma ação cordial para que todos os ejidatários concorram à Escola para se capacitar e desvirtuar com fatos, as versões que por todas as partes lançam os hacendados, no sentido de que “os agraristas são pessoas fracas que não sabem trabalhar e não utilizam devidamente as terras”. Concluiu

O fato de Tina ter participado desse evento, de ter sido convidada a trabalhar como fotógrafa das reuniões, ações e festividades das escolas agrícolas, além de a reportagem integrar o material doado à Fototeca, reforçam a afirmação de que a fotografia publicada em *El Machete* é de Tina.

Em abril de 1929 publicou-se uma das fotografias em que Tina, por meio da junção de diferentes elementos, compôs uma imagem de intensa carga simbólica⁵¹⁰ (Figura 95). Essas fotografias se caracterizavam pela composição de elementos que, reunidos, assumiam outro significado. Nas palavras de Figarella,

Como há señalado el crítico brasileño Ferreira Gullar, una de las características de la vanguardia latinoamericana de los años veinte y treinta (y México es ejemplo de ello) es esa capacidad para devorarlo todo y, al cabo de un tiempo, reapropiárselo, descontextualizándolo y reformulándolo, para dar lugar a un producto 'outro', lleno de referencias locales que responden y reflejan necesidades particulares propias. En la obra de Tina Modotti esta operación de transmutación ocurre al momento de confrontarse con el mundo de los objetos, con una frescura de visión inédita [...] contrariamente a su maestro Weston, Tina se valdrá de los objetos para metamorfosear la realidad; éstos en sus fotos se transforman y adquieren un significado 'outro', a veces simbólico o emblemático. Nada más lejos que buscar en ellos su propia esencia y pureza, más bien son manipulados para expresar la idea que la fotógrafa precisa: significaciones ideológicas.⁵¹¹

Nessa fotografia em específico, um violão, uma cartucheira e uma foice foram articulados de modo a se criar um discurso imagético que reunia a arte, por meio da presença do violão; a luta armada, representada pela cartucheira; e o comunismo, pela presença de um de seus principais símbolos, a foice. Nessas fotografias se percebe outra faceta de Tina, relacionada diretamente à produção de símbolos.

manifestando a esperança que tem, como sincera amiga do México revolucionário, de que os trabalhadores do campo saberão seguir em frente com seus trabalhos para a emancipação da humanidade. Ibidem.

⁵¹⁰ Essa fotografia foi novamente publicada na edição de 13 de junho de 1929.

⁵¹¹ Como foi afirmado pelo crítico brasileiro Ferreira Gullar, uma das características da vanguarda latinoamericana dos anos vinte e trinta (o México é exemplo dele) é essa capacidade para devorar tudo e, depois de um tempo, reapropriar-se, descontextualizando-o e reformulando-o, para dar lugar a um produto "outro", cheio de referências locais que respondem e refletem necessidades particulares próprias. Na obra de Tina Modotti esta operação de transmutação ocorre no momento de confrontar com o mundo dos objetos, com uma frescura de visão sem precedentes [...] ao contrário de seu professor Weston, Tina usará objetos para metamorfosear a realidade; estes em suas fotos são transformados e adquirem um significado "outro", às vezes simbólico ou emblemático. Nada está mais longe, do que buscar neles, sua própria essência e pureza, antes eles são manipulados para expressar a idéia que a fotógrafa precisa: significados ideológicos. FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Op. cit.

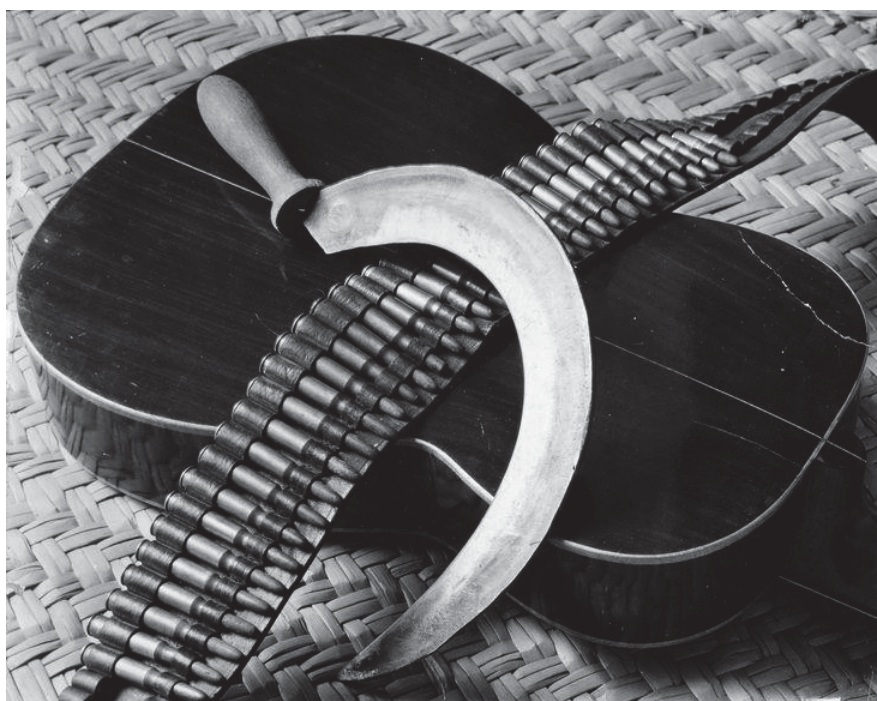
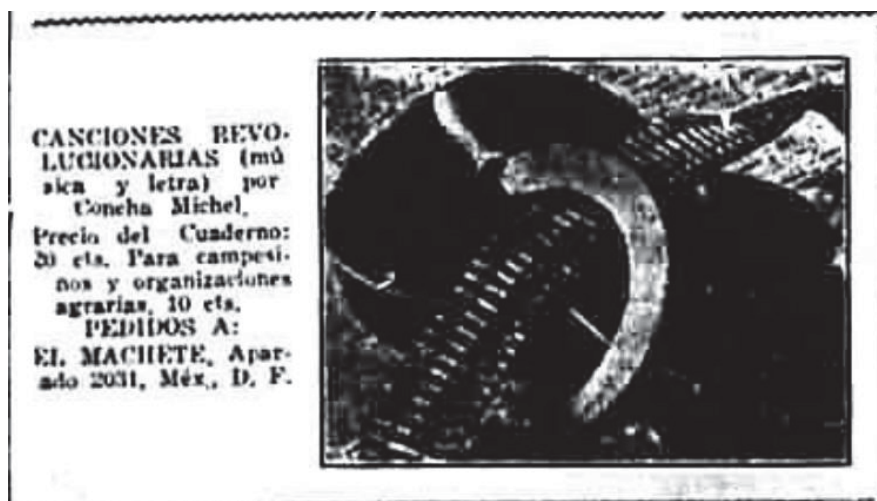


Figura 95 – Fotografia “Canciones Revolucionarias”. *El Machete*, 6 de abril de 1929, p. 4⁵¹²

⁵¹² Disponível em <https://www.pinterest.com.mx/pin/561472278530748494/>. Acesso em 14 fev de 2018.

Uma dessas fotografias de Tina foi utilizada como símbolo das Escolas Livres de Agricultura do México, sob a direção de Pandurang, conforme veremos no quarto capítulo.

4.2.1 A fotomontagem e a crítica social de Tina em *El Machete*

No único texto que escreveu, Tina destacou a impressão desagradável que sentia todas as vezes em que seu trabalho era adjetivado como “arte o artístico”⁵¹³, pontuando o valor documental das fotografias, de modo geral. Rompendo com esse caráter objetivo e neutro, contudo, ainda que sem assumir, ou, talvez, sem perceber isso, Tina produziu uma fotomontagem para *El Machete*, intitulada “Los de Arriba y los de Abajo”⁵¹⁴, publicada na edição de 28 de julho de 1928 (Figura 96).

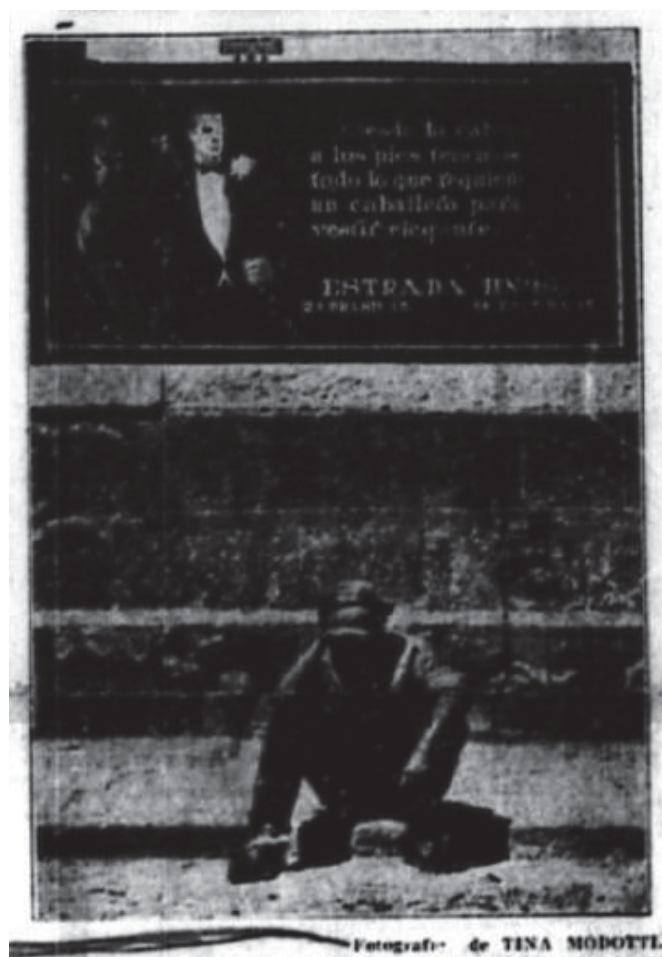


Figura 96 - Fotografia “Los de Arriba y los de Abajo”. *El Machete*, 28 de julho de 1928, p. 1

⁵¹³ MODOTTI, Tina. Sobre la fotografía. *Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 196

⁵¹⁴ É possível que essa fotografia de Tina faça referência a obra “Los de Abajo”, publicada no ano de 1915 pelo autor mexicano Mariano Azuela.

Nessa fotomontagem, Tina critica a desigualdade social existente no México. Na imagem, um homem sentado na sarjeta representa “os de abajo”, ou seja, personifica o povo mexicano. O homem, portanto, não representa um caso isolado, não se trata de “um homem”, de um rosto, um indivíduo; ele simboliza o coletivo. Acima dele encontra-se um *outdoor*. A posição do *outdoor* e sua mensagem, de venda de elegantes roupas, reforçam a existência de uma hierarquia social. O engajamento político de Tina se tornava cada vez mais evidente, principalmente após sua filiação ao PCM, ocorrida em 1927. Em carta endereçada a Anita Brenner, datada de outubro de 1929, Tina escreveu sobre essa maneira de visualizar e entender o povo mexicano.

De una cosa sí soy consciente: que hoy veo o México con ojos muy distintos que hace seis años; ahora veo a la gente no en términos de raza, tipos, sino en términos de clases. Veo los cambios y los fenómenos sociales no en términos de naturaleza humana o de factores espirituales sino en términos *económicos*. Eso supongo que es la maldición y el castigo por haber incurrido en la lectura de *Carlitos Marx* y compañía⁵¹⁵.

Figarella, analisando essa produção de Tina, afirma que,

En pos del compromiso ideológico altera las premisas aprendidas de su maestro y realiza fotomontajes, corta las imágenes e imprime sólo partes del negativo. Puede decirse que Tina es la iniciadora solitaria de toda una corriente de fotografía documental que luego imperará en Latinoamérica, aunque su influencia no se refleje de manera directa⁵¹⁶.

Ainda que Figarella ressalte essa alteração da produção fotográfica de Tina, comparando-a, novamente, com a obra de Weston; uma contradição precisa ser ressaltada em sua análise. O recorte das imagens e a impressão de partes dos negativos são utilizados por Figarella para colocar Tina na posição de iniciadora de uma corrente de fotografia documental. A fotomontagem, contudo, não é documental, no sentido posto por Rivera e Bazin, por exemplo, discutido anteriormente. É, antes disso, a construção de um discurso intencional. No caso dessa fotomontagem, em específico, a intenção declarada é estabelecer

⁵¹⁵ De una cosa sí soy consciente: que hoy veo o México con ojos muy distintos que hace seis años; ahora veo a la gente no en términos de raza, tipos, sino en términos de clases. Veo los cambios y los fenómenos sociales no en términos de naturaleza humana o de factores espirituales, sino en términos económicos. Isso, suponho é a maldição e o castigo por ter incorrido na leitura de Karl Marx e companhia. SABORIT, A. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, D. F.: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001, p. 197-198.

⁵¹⁶ Em busca do compromisso ideológico, altera as premissas aprendidas de seu professor e realiza fotomontagens, corta as imagens e imprime apenas partes do negativo. Pode-se dizer que Tina é a única iniciadora de toda uma série de fotografia documental que mais tarde prevalecerá na América Latina, embora sua influência não seja refletida diretamente. FIGARELLA, Mariana. Op. cit., p. 139.

comparação entre as classes, não apenas “documentar” o “real”, como se o real pudesse ser “capturado” pela foto.

Analisando o conceito de fotomontagem, Anateressa Fabris afirma que

A fotomontagem só apareceu na frente da arte de esquerda quando a abstração já tinha feito seu curso [...]. A fotomontagem veio à luz através do aspecto de agitação da arte moderna. Mas o artista a usou de um modo diferente do naturalista. O fotomontador não vê a arte representativa como um fim, como o naturalista, mas apenas como um meio.⁵¹⁷

Diferentemente do “quadro feito em ateliê”, segundo Fabris, a fotomontagem se caracteriza como uma arte que expressa as ideias das massas. O papel do artista, portanto, “modifica-se substancialmente: cabe-lhe produzir ‘objetos justificados socialmente por sua forma e utilidade’”⁵¹⁸.

Fabris afirma que a fotomontagem foi “amplamente utilizada na Rússia pós-revolucionária⁵¹⁹”, enquanto uma forma de arte militante e política. A autora menciona textos publicados na década de 1920 que buscavam definir a fotomontagem. Um deles, publicado na revista *Lef* em 1924, define a fotomontagem como “a utilização do instantâneo fotográfico como meio visual”⁵²⁰. O livro “A arte de hoje”, escrito por Nikolai Tarabukin em 1925, por sua vez, destacava a possibilidade de a fotomontagem “desnaturalizar o naturalismo e de colocar as novas imagens a serviço da agitação e da propaganda”⁵²¹. A fotomontagem estaria diretamente ligada, portanto, as “tendências artísticas de esquerda⁵²²” e as novas demandas de arte, resultantes das exigências de um novo público, que surgiu da revolução. Em perspectiva semelhante a de Fabris, Antonio Costa defende que as vanguardas soviéticas,

ao mesmo tempo em que elaboravam uma espécie de gramática da comunicação visual baseada na montagem [...] participavam de um movimento político que acredita na possibilidade de libertar a arte da condição de separação e isolamento na qual a havia colocado a cultura “burguesa” e de fazer dela um dos elementos propulsores da construção de uma nova sociedade⁵²³.

⁵¹⁷ FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 13. N. 1. P. 99-132. Jan-jun. 2005, p. 103.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 104.

⁵¹⁹ FABRIS, op. cit, p. 100.

⁵²⁰ Ibidem, p. 103.

⁵²¹ Ibidem, p. 103.

⁵²² Ibidem.

⁵²³ COSTA, Antonio. Compreender o cinema. São Paulo: Globo, 2003, p. 78. Tradução de Nilson Moulin Louzada

Segundo Sousa, a revista “La Vie au Grand Air” foi a primeira a utilizar uma fotomontagem, no ano de 1898. *El Machete*, desse modo, e Tina em específico, se valeram desse recurso visual poucos anos após sua primeira utilização em um veículo de informação.

Para Margaret Hooks, o impacto dessa fotomontagem de Tina publicada em *El Machete* foi

obscurecido pelas legendas pesadas [...] Fizeram mais sucesso as imagens únicas usadas na série seguinte: as dramáticas cenas de pobreza e degradação nas ruas, como a de uma mulher deitada, bêbada, do lado de fora de uma *pulquería*.⁵²⁴ (Figura 97).



Figura 97– Fotografia “Del Regimen Capitalista”. *El Machete*, 8 de setembro de 1928, p. 2

Essa fotografia foi publicada na página 2 de *El Machete*, desvinculada de qualquer reportagem, acompanhada da legenda: “El Consejo Superior de Salubridad tiene innumerables reglamentos para componer el mundo: pero este espectaculo se ve en todas partes⁵²⁵”. Por meio de sua fotografia, Tina criticou as ações do “Departamento de Salubridad”, que ordenou que as paredes das

⁵²⁴ HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 164.

⁵²⁵ O Conselho Superior de salubridade tem inúmeros regulamentos para compor o mundo: mas este espetáculo se vê em todas as partes. *El Machete*, 8 de setembro e 1928, p. 2

pulquerias, as quais, segundo Rivera, eram uma das principais artes mexicanas; fossem pintadas de branco. Brenner, em *Idolos...*, também criticou essa medida, afirmando que elas se baseavam em pretextos sanitários. Diferentemente do que Hooks afirmou, contudo, a legenda que acompanhou essa fotografia de Tina foi muito mais densa do que a que acompanhou a fotomontagem.

A presença e as finalidades das imagens publicadas em *El Machete* passavam, claramente, por mudanças: no lugar das ilustrações das primeiras fotografias, tem-se, agora, principalmente com as fotografias de Tina, a criação de discursos imagéticos. Discursos que abrangiam desde críticas a medidas autoritárias e descabidas, como essa, referente às *pulquerias*, até críticas maiores, ligadas a desigualdade social. Essas duas fotografias de Tina, ainda que sejam conceitualmente diferentes, podem ser entendidas como “cartazes políticos de derivação fotográfica”⁵²⁶, como algo que poderia modificar pedagógica e socialmente a mentalidade coletiva por meio de uma linguagem simbólica, criada com essa intenção.⁵²⁷ Tina mostrava nova faceta de sua arte política.

4.2.2 O assassinato de Mella na mídia mexicana

Julio Antonio Mella foi assassinado no dia 10 de janeiro de 1929. O crime ocorreu minutos após ele se encontrar com Tina, na região central da Cidade do México. Na “Acta de Comisaria”, que integra o arquivo “Julio Antonio Mella”, do Cemos (Figura 98), consta a declaração de Mella, minutos antes de morrer, de estar seguro “de que sus agresores fueron dos individuos enviados expresamente para asesinarlo por el Gobierno de Cuba”⁵²⁸. Nessa mesma ata, há a declaração de Tina, que afirmou que caminhava de braços dados com Mella, quando ele foi baleado.

⁵²⁶ Ibidem, p. 115.

⁵²⁷ RODRIGUEZ, Maria; LOZADA, Mendez. Imágenes Colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti. *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXXVII, núm. 106, 2015.

⁵²⁸ De que seus agressores foram dois indivíduos enviados expressamente pelo Governo de Cuba para assassiná-lo.

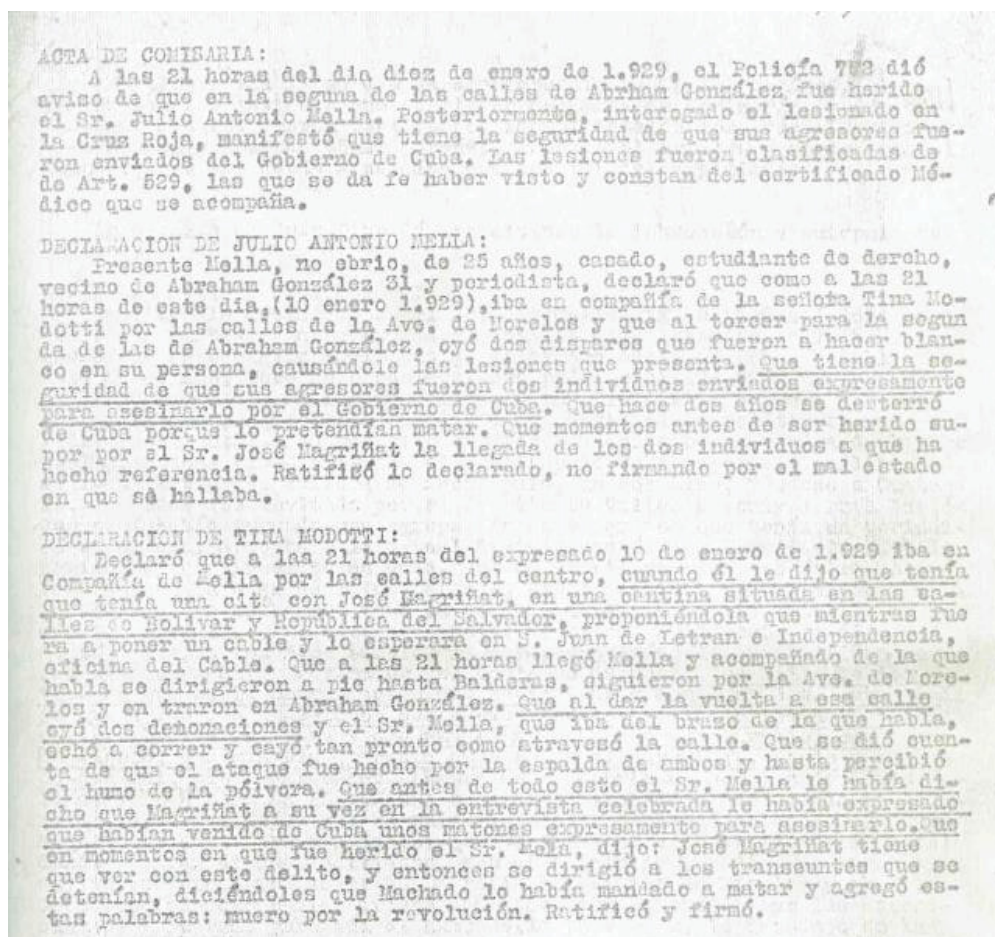


Figura 98 – Ata policial sobre o assassinato de Mella. Arquivo Cemos.

O embaixador cubano no México, em correspondência de 11 de janeiro de 1929 (Figura 99), um dia após o crime, pediu proteção militar, alegando que estudantes e operários estariam organizando manifestações e teriam ameaçado apedrejar a embaixada cubana. Segundo o embaixador, essa “manifestación aludida ya la excitación pública fueron originadas por los periódicos ‘Gráfico de la mañana’ y ‘La prensa’” ⁵²⁹(Ata, arquivos Cemos).

⁵²⁹ Manifestação e exitação pública foram originadas pelos periódicos ‘Gráfico de la mañana’ e ‘La prensa’.

México, 11 de enero de 1929.

El Embajador de Cuba presenta sus excusas al Señor Subsecretario Encargado por no venir a esta Secretaría, personalmente, a tratar del asunto motivo de esta conferencia por encontrarse padeciendo de gripe y en estado febricitante.

Fide igualmente excusas por haber usado el tratamiento de "usted" en la nota que le dirigió esta tarde pidiéndole garantías, en vista de haber sido escrita en los momentos en que los estudiantes habían invadido la Embajada y pronunciaban discursos en contra del Gobierno Cubano.

El Embajador de Cuba suplica encarecidamente al Señor Estrada que, en vista de los informes que ha recibido, le conceda protección militar. En efecto, dice que miembros de la policía que guarda actualmente la Embajada le han informado que se organiza en los actuales momentos una manifestación en contra de su persona, integrada por obreros y estudiantes, y que ^{algunos de aquellos} dichos miembros le informan que se consideran insuficientes para reprimir los atentados que por ventura cometieren los manifestantes. Agrega que los mismos estudiantes los amenazaron con volver esta noche a balacear y a apedrear la Embajada.

Figura 99: Primeira página da declaração do Embaixador de Cuba no México. Arquivo Cemos.

Nova menção à mídia foi feita pelo Subsecretário de Relações Exteriores do México, Sr. Genaro Estrada (Figura 100), quem afirmou que “al principio la prensa de aqui empezó a tratar el asunto (refere-se ao assassinato de Mella) con las exageraciones que traían las informaciones cablegráficas como de costumbre”⁵³⁰ (Ata, arquivo Cemos).

⁵³⁰ Ao princípio a imprensa daqui tratou o assunto com os exageros que costumeiramente continham as informações.

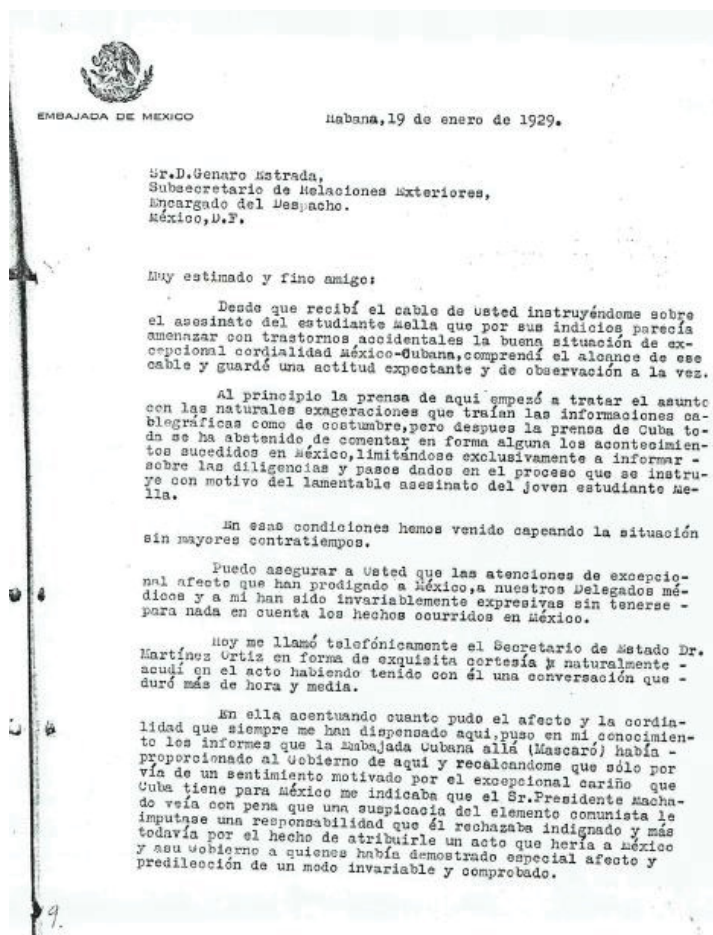


Figura 100: Primeira página da Declaração da Embaixada do México. Arquivo Cemos

O assassinato de Mella, de fato, foi noticiado inúmeras vezes, tanto por periódicos independentes quanto por *El Universal* e *Excelsior*. Um dia após o assassinato, uma edição extra de *El Machete* foi publicada (Figura 101).



Figura 101 – Edição Extra de El Machete. *El Machete*, 11 de janeiro de 1929, p. 1

Diferentemente da “mídia burguesa” mexicana (Figuras 102 e 103), que perseguiu Tina, acusando-a de ser a responsável pelo assassinato, procurando em sua vida pessoal motivos que pudessem justificar essa acusação, *El Machete* ressaltou o ativismo político de Mella e a necessidade de se buscar os verdadeiros culpados por sua morte. A fotografia que integra a reportagem é de autoria de Tina. Essa imagem foi publicada nas reportagens que trataram desse crime, tanto por *El Machete*, em que foi publicada três vezes; quanto em *El Universal* e *Excelsior*.



Figura 102 – Reportagens de *Excelsior*, 14 e 17 de janeiro de 1929



Figura 103 – *El Universal*, 12, 13, 16 e 17 de janeiro de 1929

Na edição de 19 de janeiro de 1929, a manchete principal de *El Machete* dizia: “Castigo a los Asesinos de J. A. Mella! Ruptura de Relaciones con Machado!”⁵³¹ (Figura 104). Logo abaixo da manchete principal, publicou-se uma fotografia de Mella um dia depois do assassinato. A fotografia também é de Tina.



Figura 104 – Primeira página de *El Machete*. *El Machete*, 19 de janeiro de 1929, p. 1

Enquanto em *El Machete* cobrava-se justiça em relação ao crime, Tina aparecia como culpada, desde o princípio, em *El Universal* e *Excelsior*. Em *El Machete* o nome de Tina apareceu pela primeira vez, no que diz respeito ao caso Mella, nessa edição de 19 de janeiro, e de modo bastante diferente, uma vez que somente se mencionou que o crime ocorreu pouco tempo após Mella se encontrar com Tina. Na reportagem se lê: “Mella se encamina a las oficinas del Cable para reunirse con su compañera Tina Modotti”. Em *El Machete*, Tina foi tratada como testemunha de um crime, na “mídia burguesa”, como responsável pelo assassinato. Nessa mesma edição, uma reportagem intitulada “Contra una

⁵³¹ Castigo a los Asesinos de J. A. Mella! Ruptura de Relaciones con Machado!. *El Machete*, 19 de janeiro de 1929, p. 1.

Canaliesca Mentira. Tina Modotti es una luchadora”⁵³², enaltece a imagem de Tina, destacando o quanto ela e sua família eram reconhecidas pela luta contra o fascismo. Tem-se, desse modo, duas imagens de Tina sendo construídas: uma que sequer levanta a remota possibilidade de Tina ter relação com o crime, se baseando em seu ativismo e luta social; e outra que tenta depreciá-la, partindo de sua vida íntima. Manchetes como “El problema sentimental de Tina Modotti”⁵³³, evidenciam essa tentativa. Esse posicionamento dos escritores de *El Machete* fica ainda mais evidente na edição de 26 de janeiro, em texto intitulado “Robo de Excelsior”, quando se afirma que “Excelsior que tanto alardea de moralidade y que tan ruda e cobardemente ha denigrado a Tina Modotti, pretendiendo ensuciar a la vez la memoria de nuestro gran camarada, que já no puede repelar el ataque”⁵³⁴.

Tina foi novamente mencionada em *El Machete* na edição de 9 de fevereiro, em divulgação e convite para um evento em homenagem a Mella (Figura 105).

⁵³² SORMENTI, E. Contra una Canaliesca Mentira. Tina Modotti es una luchadora. *El Machete*, 19 de janeiro de 1929, p. 2.

⁵³³ El Universal, 16 de janeiro de 1929.

⁵³⁴ Excelsior, que tanto alardea moralidade e que tão rude e covardemente denegriu a Tina Modotti, pretendeu sujar novamente a memória de nosso grande camarada, que já não pode responder ao ataque. LANONDI, Hernán. Robo de Excelsior. *El Machete*, 26 de janeiro de 1929, p. 1.

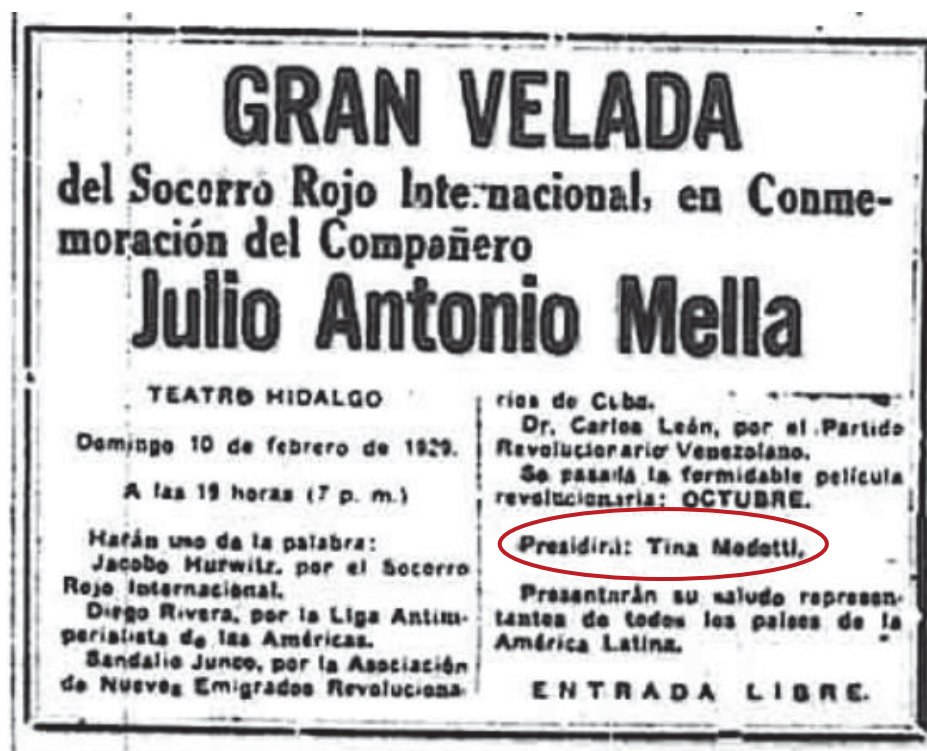


Figura 105 – Divulgação de homenagem a Mella. *El Machete*, 9 de fevereiro de 1929, p. 1.

Nessa edição, em texto intitulado “La velada por el camarada Mella”⁵³⁵, trechos do discurso de Tina, proferido no Teatro Hidalgo, foram transcritos. Nas palavras de Tina, “En Mella mataron no sólo al enemigo de la dictadura de Cuba, sino al enemigo de todas las dictaduras”⁵³⁶. O assassinato de Mella foi tratado constantemente em *El Machete*. Em edição de 6 de abril, por exemplo, prestes a se completar quatro meses do crime, *El Machete* cobrava resultados das investigações, em texto intitulado “Donde está la Justicia en el caso Mella”⁵³⁷?

A ambiguidade sobre a “figura social” de Tina Modotti se evidencia no contexto do assassinato de Mella, uma vez que, enquanto alguns valorizavam seu trabalho e luta política, outros questionavam sua ação, tanto pessoal quanto profissional, como será melhor analisado no tópico a seguir.

⁵³⁵ La velada por el camarada Mella. *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1

⁵³⁶ Em Mella não só mataram o inimigo da ditadura de Cuba, e sim o inimigo de todas as ditaduras. *Ibidem*.

⁵³⁷ Donde está la Justicia en el caso Mella. *El Machete*, 6 de abril de 1929, p. 1.

4.3. A perseguição ao comunismo

Em junho de 1929 o governo mexicano passou a perseguir os comunistas. Emilio Portes Gil, então presidente, mandou “cerrar y después incendiar los locales de impresión del periódico del PCM⁵³⁸”. Apesar disso, os integrantes de *El Machete* resistiram e mantiveram sua publicação. Denunciava-se a tentativa, por parte do governo mexicano, de acabar com a liderança exercida pelos comunistas, deixando “sin guía a la Clase Trabajadora y Consumar la venta del País al Imperialismo Yanqui”⁵³⁹. Tina havia escrito sobre essa perseguição a pessoas “perniciosas” dois meses antes dessa medida, em carta endereçada a Weston.

Las cosas aqui son muy inciertas para los ‘extranjeros perniciosos’ – Estoy preparada para lo peor – cualquier día pueden aplicar el ‘33’⁵⁴⁰ – quiero tener las cosas en orden, lo más que se pueda – Qué debo hacer con todos sus negativos?⁵⁴¹

Nesse mesmo período, Rivera passou a adicionar, em seus murais pintados na SEP, símbolos comunistas (Figura 106). Sua assinatura, a data e o símbolo maior do comunismo podem ser vistos, por exemplo, no mural “O Arsenal”, já mencionado, exatamente ao lado da imagem de Tina. Percebe-se, com isso, que as resistências se disseminavam em várias vertentes.

⁵³⁸ fechar e depois incendiar os locais de impressão do jornal do PCM. SOUSA, Fabio. *El Machete*. Prensa obrera e comunismo en México. Fuentes Humanísticas. Año 28. Número 49. II Semestre 2014, p. 174.

⁵³⁹ sem liderança a classe trabalhadora e consumir a venda do país ao imperialismo yanqui. Las oficinas del Partido Comunista y de *El Machete* cerradas por el gobierno. *El Machete*, 8 de junho de 1929, p. 1.

⁵⁴⁰ O artigo 33 da Constituição mexicana “definía a las personas extranjeras por exclusión de las mexicanas y les otorgaba algunos derechos [...] y establecía que podían ser expulsadas por el Ejecutivo Federal sin Juicio previo, al ser considerada unilateralmente por éste, como inconveniente su permanencia en el país, previniéndoles además de no inmiscuirse de ningún modo en asuntos políticos del país, sin precisar mayor detalle al respecto”. DE DIENHEIM BARRIGUETE, Cuauhtémoc. El artículo 33 de la Constitución y la expulsión de personas extranjeras. Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013, p. 1636.

⁵⁴¹ As coisas aqui são muito incertas para os “estrangeiros prejudiciais” – Estou preparada para o pior – qualquer dia podem aplicar o “33” – quero ter as coisas em ordem, tanto quanto possível – O que devo fazer com todos seus negativos? SABORIT, A. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, D. F.: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001, p. 188.



Figura 106 – Detalhe do mural “O Arsenal”, SEP. Acervo pessoal.

burguesa” mexicana, Tina foi acusada de ter participação na tentativa de assassinato ao presidente eleito, Pascual Ortiz Rubio⁵⁴², o que resultou em sua deportação. Tina escreveu sobre essa acusação em carta endereçada a Weston, em 25 de fevereiro de 1930.

A bordo del Edam. Mi querido Edward: supongo que ya estarás enterrado de todo lo que ha pasado, que estuve trece días en la cárcel y que luego me deportaron [...] Sin duda que también ya conoce el pretexto que usó el gobierno para arrestarme. Nada menos que mi ‘participación en el reciente intento de asesinato al Presidente electo’. Estoy segura de que por más que trates, no me podrás imaginar como ‘terrorista’, como ‘jefa de una sociedad secreta de lanza bombas’ y que no ... Pero si yo me pongo en el lugar del gobierno me doy cuenta de lo hábiles que fueron; ellos sabían que de hacer tratado de deportarme en cualquier otro momento las protestas habrían sido muy fuertes, así que esperaron el momento en el cual, psicológicamente hablando, la opinión pública estuviera tan molesta con el disparo, que estaría lista para creer lo que leyera o le contaran. Según la vil prensa amarillista, en mi casa hallaron todo tipo de pruebas, documentos, armas y lo que no; en otras palabras, todo estaba listo para matar a [Pascual] Ortiz Rubio.⁵⁴³

Em outra carta, também endereçada a Weston, datada de março de 1930, Tina ironizou a situação em que foi envolvida.

Espero Edward que te hayas echado una buena carcajada al oír que se me acusaba de participar en el intento de asesinato de [Pascual] Ortiz Rubio – ‘quien lo iba a pensar, eh? Una muchacha de tan buena apariencia y que hacia tan hermosas fotos de flores y niños’ [...] El Universal de la Ciudad de México publicó entre otras cosas lo siguiente: ‘en la casa de Tina Modotti, las autoridades hallaron documentos y planes que indican claramente que su intención era cometer un crimen similar al de Daniel Flores en la persona de nuestro Presidente, Ing. [Ingeniero] P [ascual] Ortiz Rubio.’⁵⁴⁴

⁵⁴² Pascual Ortiz Rubio nasceu em 1877. Governou o México entre 5 de fevereiro de 1930 e 2 de setembro de 1932. No dia de sua posse como presidente do México, Ortiz Rubio foi baleado por “um jovem católico fanático, Daniel Flores”. Esse incidente serviu como justificativa para a prisão de membros do PCM em todo o país, dentre eles, Tina. HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 227.

⁵⁴³ A bordo do Edam. Meu querido Edward: Suponho que já esteja sabendo de tudo que me ocorreu, que estive presa por treze dias e que em seguida me deportaram [...] Sem dúvida, também já conhece o pretexto que o governo usou para levar-me. Nada menos que a minha “participação na recente tentativa de assassinato ao Presidente eleito”. Estou seguro de que por mais que me conheça, não possa me imaginar como “terrorista”, como “chefe de uma sociedade secreta de lança bombas” e que não.... Mas, sim, eu me coloco no lugar do governo e me dou conta do quanto habilidosos eles foram; eles sabiam que, se tentassem me deportar em qualquer outro momento, os protestos teriam sido muito violentos, então esperaram pelo momento em que, psicológicamente falando, a opinião pública estava tão aborrecida com o tiro, que estaria pronta para acreditar no que liam ou lhes contavam. Segundo a imprensa amarela, em minha casa encontraram todo tipo de provas, documentos, armas, em outras palavras, tudo estava pronto para matar a [Pascual] Ortiz Rubio. SABORIT, A. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, D. F: Aguilar, León y Cal Editores, S.A., 2001, p. 208-209.

⁵⁴⁴ Espero Edward que tenha caído em uma boa gargalhada ao ouvir que me acusaram de participar da tentativa de assassinato de [Pascual] Ortiz Rubio – ‘Quem ia pensar, né? Uma menina de tão boa aparência e que fez lindas fotos de flores e crianças [...] El Universal da Cidade do México publicou, entre outras coisas, o seguinte: “na casa de Tina Modotti, as autoridades encontraram documentos e planos que indicam

Apesar da perseguição e consequente deportação, Tina seria novamente tema de reportagens em *El Machete*. Em edição de 10 de janeiro de 1934, mais de quatro anos após sua deportação, sua fotografia de Mella foi novamente publicada no periódico, que continuava exigindo justiça para o caso Mella. Essa mesma fotografia ainda foi publicada em 5 de janeiro de 1935 (Figura 109) e, em 11 de fevereiro de 1936, foi utilizada como base para um desenho em *El Machete* (Figura 110).



Figura 109 – Primeira página de *El Machete*. *El Machete*, 10 de janeiro de 1934, p. 1.

claramente que sua intenção era comentar um crime similar ao de Daniel Flores na pessoa de nosso presente, engenheiro P [Pascual] Ortiz Rubio. Ibidem, p. 218.

Em 1934, na edição de 20 de fevereiro, *El Machete* novamente repudiaria a ação por parte dos grandes periódicos mexicanos de difamar a imagem de Tina, em texto intitulado “Se Calumnia a Tina Modotti”⁵⁴⁵. Segundo essa reportagem, apesar de toda a falsidade produzida e publicada por esses periódicos, “el prestigio revolucionario de Tina está muy alto para que pueda mancharlo la baba de estos miserables alcahuetes”⁵⁴⁶. Ainda que não existisse um consenso, o trabalho de Tina tinha alcançado determinada projeção. O fato de ter sido convidada para fotografar o trabalho desenvolvido nas escolas

⁵⁴⁶ o prestígio revolucionário de Tina está muito alto para que possa manchá-lo a baba destes miseráveis alcoviteiros. *Ibidem*.

agrícolas indica essa projeção e reconhecimento. Tal trabalho será analisado no próximo capítulo.

5.0 A fotografia para além do registro histórico: o trabalho social, pedagógico e artístico de Tina nas “Escuelas Libres de Agricultura”

As “Escuelas Libres de Agricultura” fizeram parte de um projeto nacional de desenvolvimento agrícola criado pelo governo mexicano na década de 1920. Pandurang Khankhoje⁵⁴⁷ foi o responsável pela criação e expansão dessas escolas. As atividades desenvolvidas nessas escolas, desde competições entre os alunos para a escolha das melhores sementes até a forma de se desenvolver e os objetivos do ensino, foram registradas em atas durante os anos de 1927 e 1932. Quando retornou para a Índia, na década de 1950, Pandurang levou esses documentos consigo. Somente no ano de 2014 esses documentos se tornaram públicos, quando a filha de Pandurang, Dra. Savitri Sawhney, doou toda a documentação produzida durante os anos em que seu pai residiu no México e trabalhou na criação e ampliação das escolas agrícolas. A doação foi realizada junto ao Instituto Nacional de Antropologia e História do México e integra o acervo da Fototeca Nacional Mexicana, localizada em Pachuca.

Se trata de un expediente de las escuelas Libres de Agricultura en Mexico durante los años veinte y treinta del siglo pasado, donde las imágenes de Tina Modotti se combinan con el texto impreso para constituir un documento de notable importancia no sólo en el campo de la historia de la fotografía, sino de la historia de Mexico.⁵⁴⁸

O documento é composto por atas, ofícios, recortes de jornais e fotografias, totalizando sessenta e três páginas. As páginas possuem furos do lado esquerdo, o que dá a entender que, quando da sua feição, elas foram organizadas de modo diferente ao que se encontram hoje em dia. As páginas iniciais receberam o carimbo da escola, o qual será analisado posteriormente. As fotografias foram inseridas em páginas separadas do corpo do texto, por meio de encaixes nas folhas que as compõem, sendo acompanhadas por legendas datilografadas. Nossa análise da documentação foi

⁵⁴⁷ Pandurang Khankhoje nasceu em Waefha, na Índia, no ano de 1886. Em 1906, devido a perseguições políticas, Pandurang se mudou para os Estados Unidos da América, onde viveu por quase duas décadas. Se mudou para o México em 1924, pouco mais de um ano após a chegada de Tina ao país. No México, Pandurang foi responsável pela criação de escolas agrícolas e cooperativas de camponeses.

⁵⁴⁸ Se trata de um expediente das escolas Livres de Agricultura no México durante os anos vinte e trinta do século passado, onde as imagens de Tina Modotti se combinam com o texto impreso para constituir um documento de notável importância não só no campo da história da fotografia, mas da história do México. MARÍN, Juan Carlos Valdez. Travesía a la imagen en cincuenta números. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014, p. 5.

definida a partir da participação de Tina no projeto, que se estendeu entre os anos de 1927 e 1928.

5.1 Pandurang Khankhoje e a criação das “Escuelas Libres de Agricultura”

Pandurang Khankhoje nasceu em Waefha, na Índia, no ano de 1886. Desde muito jovem, participou de lutas pela independência de seu país, o que fez com que fosse fichado pelas autoridades coloniais britânicas. Em 1906, devido a perseguições políticas, Pandurang se mudou para os Estados Unidos da América, onde viveu por quase duas décadas. Segundo Juan Carlos Valdez Marín⁵⁴⁹, foi o interesse e admiração de Pandurang pela Revolução Mexicana, sua ideologia e seus participantes, que fez com que ele se mudasse para o México em 1924. É possível perceber certas semelhanças entre as trajetórias de Tina e Pandurang: desde cedo os dois tiveram forte posicionamento político; ainda jovens, saíram de seus países de origem e se mudaram para os Estados Unidos, e, principalmente, os dois sentiram-se atraídos pela cultura mexicana, um dos fatores que os fizeram se mudar para o México nos primeiros anos da década de 1920. Segundo Duque, “en algún momento, Khankhoje, en tono bromista, se reconocería como ‘doblemente indio’”⁵⁵⁰.

No México, o primeiro trabalho de Pandurang foi na “Escuela Nacional de Agricultura”. Essa escola, a princípio localizada no Distrito Federal, foi transferida para Chapingo durante um projeto de renovação dessa instituição, que passou a se dirigir as “necesidades de reparto de tierras, de la creación de nuevas variedades de semillas y plantas, del apoyo a ejidatarios, entre muchas otras tareas vinculadas a los planes agrários nacionales”⁵⁵¹. Novamente se percebe, desse modo, a atuação de um “Estado-mecenas” no México⁵⁵², visto que foi o governo mexicano que financiou as escolas de arte, a pintura mural e a criação das escolas agrícolas, dentre outros projetos, os quais, apesar da

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ em algum momento, khankhoje, em tom de brincadeira, se reconheceria como “duplamente indio”. DUQUE, Isabel Arline. Op. cit., p. 12.

⁵⁵¹ necesidades de repartición de terras, da criação de novas variedades de sementes e plantas, do apoio a *ejidatarios*, entre muitas outras tarefas vinculadas aos planos agrários nacionais. MASSÉ, Patricia. Tina Modotti y el agrarismo radical en México. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014, p. 31.

⁵⁵² A expressão “Estado-mecenas” foi utilizada por Vasconcelos para se referir a transição do governo de Obregón para Calles, no final de 1924. Para Vasconcelos, naquele momento, “el Estado-mecenas fracasó, porque la cabeza cambió”. PRAMPOLINI, Ida Rodríguez (coordenadora). Muralismo Mexicano 1920-1940. Crónicas. México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012, p. 96.

atuação de militantes comunistas declarados, como Tina, Rivera e Pandurang, sempre permaneceram sob tutela do Estado mexicano. Pode-se pensar, inclusive, que o fato de Tina ter sido convidada por Pandurang para integrar a equipe das escolas agrícolas reforça o aspecto de luta social que envolveu essas escolas desde seu projeto inicial, visto que Tina já era reconhecida, naquele momento, como uma fotógrafa voltada para as causas sociais. Vale ressaltar a função educativa das fotografias de Tina publicadas em diferentes periódicos, as quais possibilitaram desde uma disseminação dos murais produzidos nos prédios públicos até a produção de uma memória visual do PCM. A assinatura de Tina, desse modo, traria uma carga simbólica ao registro das atividades desenvolvidas, criando, ainda, condições para a construção de memórias dessas escolas.

Segundo a documentação, em dezembro de 1924, o “Congreso de Comunidades Agrarias del Estado de Veracruz” determinou a criação de um programa de ensino agrícola aos camponeses mexicanos, para ajudar a resolver seus problemas sócio-econômicos. As primeiras turmas criadas “fueron del tipo de la Escuela Ambulante”⁵⁵³, com a oferta de cursos com duração de dois anos. Os bons resultados desses cursos comprovaram que os camponeses tinham muito a ganhar com esse ensino.

Resultado de la experiencia de dos años nos obliga a cambiar este tipo de la Escuela Ambulante y introducir nuevo sistema de la enseñanza practica y mas apropiada para nuestra clase campesina. Tenemos que cambiar métodos burgueses y reaccionários que existen en casi todas las escuelas y en lugar de esta falsa enseñanza introducir pedagogia obrera-campesina en nuestras Escuelas Libres. Así rechazamos la Pedagogia burguesa basada sobre distinción de los clases y explotación del hombre para acumulación del capital.⁵⁵⁴

Para Pandurang, as práticas agrícolas tradicionais “de los latifundistas (capitalistas) basada en la superstición y las malas prácticas, había sustentado la explotación del hombre, que lo reducía a esclavo”⁵⁵⁵. Partindo dessa realidade,

⁵⁵³ foram do tipo da Escola Itinerante. Escuelas Libres de Agricultura de México. Acervo da Fototeca Nacional, p. 38.

⁵⁵⁴ O resultado da experiência de dois anos nos obriga a mudar este tipo de Escola Itinerante e introduzir um novo sistema de ensino prático e mais apropriado para nossa classe camponesa. Temos que mudar os métodos burgueses e reacionários que existem em quase todas as escolas e no lugar deste falso ensino, deve-se introduzir uma pedagogia operária-campesina em nossas Escolas Livres. Assim, rejeitamos a Pedagogia burguesa versada sobre a distinção das classes e a exploração do homem para a acumulação de capital. Ibidem.

⁵⁵⁵ dos latifundiários (capitalistas) baseadas em superstições e más práticas, apoiaram a exploração do homem, o que o reduziu a escravo. Ibidem, p. 33.

ele propunha um novo modelo de agricultura, baseado na exploração racional e científica do campo. Em 1927, a primeira “Escuela Libre de Agricultura” foi criada, com o nome de “Emiliano Zapata, Mártir de los Campesinos”⁵⁵⁶. Pandurang desenvolveu um projeto pedagógico que apresentou no “Informe de la fundación de la Escuela Libre de Agricultura ‘Emiliano Zapata’ organizada por la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de Mexico y establecido en San Miguel Chiconcuac, Texcoco, Mexico”⁵⁵⁷, com o título de “Principios Fundamentales da Enseñanza”⁵⁵⁸. Esses princípios são explicados em onze tópicos, sendo oito digitados e três manuscritos⁵⁵⁹ (Figura 111).

⁵⁵⁶ Mártir dos Camponeses. Ibidem, p. 38.

⁵⁵⁷ Informe da fundação da Escola Livre de Agricultura “Emiliano Zapata” organizada pela Liga de Comunidades Agrárias do Estado do México e estabelecido em San Miguel Chiconcuac, Texcoco, México. Ibidem, p. 11.

⁵⁵⁸ Principios Fundamentais do Ensino. Ibidem, p. 10.

⁵⁵⁹ Esses tópicos aparecem novamente na documentação, dessa vez totalmente digitados, nas páginas 40 e 41.

Por meio desses princípios, é possível perceber algumas semelhanças entre as propostas de ensino das escolas agrícolas e das escolas de arte ao ar livre, uma vez que as duas, por exemplo, defendiam que o ensino deveria ser natural e nunca artificial, no sentido de que o aluno deveria sentir necessidade de aprender; além de incentivarem o desenvolvimento do sentimento criador e artístico indígena⁵⁶⁰, defendendo, ainda, um ensino que não seguisse “sistemas psicológicos de extranjeros que muchas veces no responden a las necesidades nacionales”⁵⁶¹. Mais uma vez as lutas sociais e a arte faziam parte de um mesmo processo. O trabalho conjunto de uma fotógrafa profissional e de um engenheiro agrônomo indica ainda mais essa fusão.

Além das propostas diferenciadas de ensino, as escolas agrícolas foram responsáveis pela criação de cooperativas de camponeses, que eram assistidas pelos professores e recebiam sementes e maquinaria para possibilitar sua produção. Em ata de 1928, por exemplo, registrou-se a existência de “gallineros propiedad de los alumnos con una cantidad no menor de 200 aves en conjunto”⁵⁶². Tina fotografou uma dessas cooperativas (Figura 112). Na imagem, os animais ocupam o primeiro plano, enquanto os homens se posicionam na frente de uma parede de tijolos, o estilo de construção que mais aparece nas fotografias. A presença de inúmeras galinhas e da parede de tijolos pode simbolizar uma melhoria na condição de vida dos camponeses que integravam essas escolas.

⁵⁶⁰ O tópico 6 dos “Principios Fundamentales da Enseñanza” diz que: a arte e indústria antiga indígena estão sofrendo atualmente com os imitadores modernos e a escola camponesa está chamada a impulsionar o sentimento artístico indígena que em épocas passadas produziu obras de arquitetura e arte de grande mérito como demostram as pirâmides de Teotihuacán.

⁵⁶¹ sistemas psicológicos dos estrangeiros que muitas vezes não respondem as necessidades nacionais. Op. cit., p. 10.

⁵⁶² galinheiros propiedades dos estudantes com uma quantidade superior a 200 aves. Ibidem, p. 15.



Figura 112: Cooperativa de camponeses. Fotografia Tina Modotti, 1928, p. 24

Pandurang via as cooperativas camponesas como a possibilidade de industrializar os campos mexicanos e melhorar a condição sócio-econômica dos camponeses. Alguns elementos presentes nas fotografias afirmam e tornam visual esses anseios por uma industrialização e a racionalização que integra esse processo. Em algumas imagens, isso se evidencia pela disciplina e rigidez no posicionamento das pessoas fotografadas, pela postura corporal parecida, pela presença de instrumentos musicais e em tentativas de se parecer “elegante” diante da câmera. Para Pandurang, essas cooperativas deveriam ser constituídas nos “milles de hectares de terrenos abandonados que son propiedad del Gobierno”⁵⁶³, sendo que os camponeses que concluíssem as aulas nas “Escuelas Libres de Agricultura”, em sua visão, estariam aptos para exercer tal trabalho, se lhes fossem oferecidas as condições necessárias, como acesso a sementes e maquinaria.

⁵⁶³ milhares de hectares de terras abandonados que são propriedade do Governo. Ibidem, p. 46.

5.2 As especificidades do trabalho de Tina nas escolas agrícolas

As fotografias de Tina que compõem essa documentação se diferenciam das outras que produziu por terem um objetivo mais definido: registrar e documentar as ações e atividades desenvolvidas nessas escolas. Essa afirmativa, contudo, não visa defender a ideia de que tais fotografias estavam isentas de preocupações artísticas e estéticas, e sim que o caráter de testemunho, seguindo a própria concepção de arte defendida por Tina em seu texto “Sobre la fotografía”, fica mais evidente. Pode-se pensar essas fotografias de Tina a partir dos questionamentos realizados por Didi-Huberman, em “Pueblos expuestos, pueblos figurantes”.

Cómo hacer la historia de los pueblos? Dónde hallar la palabras de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidade de los sin imágenes? Dónde hallar el archivo de aquellos de quines no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?⁵⁶⁴

Tina, ao fotografar, deu visibilidade aos camponeses e camponesas mexicanos, fortaleceu a luta pelo direito a terra e a uma vida digna, além de colaborar para a construção de uma memória, a memória dos sem nome. Segundo Didi-Huberman, “la imagen mantiene, es verdade, una relación antropológica de muy larga data con la cuestión del derecho civil, el espacio público, la representación política”.⁵⁶⁵ Nesse sentido, a arte deve ser capaz de “conquistar una “parcela da humanidade” [...] con la condición de hacer la ‘historia narrable’”⁵⁶⁶.

Os elementos que eram comuns aos camponeses e camponesas das escolas agrícolas, assim como os aspectos que os diferenciavam de outros grupos, se evidenciam nas fotografias de Tina, reforçando o sentimento de pertencimento às escolas agrícolas.

⁵⁶⁴ Como fazer a história dos povos? Onde encontrar as palavras dos sem nomes, a escritura dos sem papéis, o lugar dos sem teto, a reivindicação dos sem direitos, a dignidade dos sem imagens? Onde encontrar o arquivo sobre quem não se quer gravar nada, aqueles cuja memória em si, às vezes, se quer matar? DIDI-Huberman. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 28.

⁵⁶⁵ A imagem mantém, é verdade, uma relação antropológica de longa data com a questão do direito civil, o espaço público, a representação política. Ibidem, p. 13.

⁵⁶⁶ Conquistar uma “parcela da humanidade” [...] com a condição de fazer a “história narrável”. Ibidem, p. 26.

Essas fotografias de Tina são pouco conhecidas, quando comparadas às demais que produziu. Isso se deve ao fato de essa documentação ter se tornado pública há poucos anos. Isso ocorrer quase um século após sua produção possibilitou que esses camponeses e camponesas fossem olhados novamente, daí nosso argumento de que as fotografias, junto à narrativa das atas, criaram memórias, ainda que elas tenham permanecido em silêncio durante tantos anos. Esse retorno, que possibilitou nova visibilidade, pode ser entendido a partir da ideia de sobrevivência, seguindo a concepção warburguiana. Tal concepção se volta não para o que se altera, e sim para o que permanece, “sob a forma de uma energia viva da memória social, inculcada na fórmula de *páthos*⁵⁶⁷”. Entende-se *páthos* como uma fórmula de intensidade do passado que permanece, voltado não para uma memória consciente e sim para aquilo que “se esquece”, ligada à concepção nietzschiana do eterno retorno e da necessidade de esquecimento. Provavelmente, mesmo sendo um documento oficial, o fato de se tratar de documentos sobre uma instituição voltada para o povo tenha colaborado para esse silenciamento. Rosane Kaminski, ao trabalhar com o conceito de memória, afirma existir “grande diferença entre uma memória coletiva que se manifesta ritualmente, sendo da ordem da vivência, e uma memória nacional, de ordem ideológica, produto de uma história social que calcifica a tradição”.⁵⁶⁸ Nesse caso, contudo, a memória é, ao mesmo tempo, resultado da vivência e de ordens ideológicas, basta pensar no cotidiano das atividades desenvolvidas nas escolas agrícolas e nas lutas políticas e sociais, principalmente voltadas para a questão agrária, que marcaram a década de 1920 no México.

Segundo Isabel Arline Duque, a análise dessa documentação nos permite conhecer o trabalho da “tríada: Khankhoje, Rivera⁵⁶⁹ e Modotti, reunida bajo el tema de la agricultura, el maíz y la lucha social”⁵⁷⁰. Existem divergências sobre o contexto em que Tina e Pandurang se conheceram. Alguns autores, como Artemio Cruz León, Marcelino Ramírez Castro e Duque⁵⁷¹, afirmam que

⁵⁶⁷ GUERREIRO, Antonio. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. 2012, p. 04.

⁵⁶⁸ KAMINSKI, Rosane. Modernidade e identidade: da nação ao mundo. CEFET/PR, 11/2001, p. 6.

⁵⁶⁹ Rivera integrava o conselho diretivo das escolas agrícolas.

⁵⁷⁰ tríade: Khankhoje, Rivera e Modotti, reunidas sob o tema da agricultura, do milho e da luta social. Duque, Isabel Arline. Pandurang khankhoje, el ‘sabio hindú’, en México. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014, p. 10.

⁵⁷¹ LEÓN, Artemio Cruz; DUQUE, Isabel Arline; CASTRO, Marcelino Ramírez. La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D.F., a Chapingo, Estado de

isso ocorreu em 1926, quando Tina trabalhava com Rivera. Hooks⁵⁷², por sua vez, afirma que esse encontro ocorreu antes, nas festas e reuniões que Tina promovia em sua casa, logo depois de sua mudança para o México. Nas cartas escritas por Tina, há uma menção a Pandurang datada de 1 de abril de 1927. Nessa carta, endereçada a Weston, Tina escreveu sobre uma reunião de amigos organizada por Frances Toor e ressaltou a presença de Pandurang: “También estuvo Konkhoje – Qué buena persona és!. Y anoche no sé cómo llegué a estar más cerca de él que nunca! Hablamos de ti y me suplico que te dijera que se acuerdo mucho de ti”⁵⁷³⁵⁷⁴. O fato de Pandurang conhecer Weston e recordar momentos em que conviveram, reforça o argumento de que Tina e Pandurang se conheceram antes de 1926, visto que Weston saiu definitivamente do México, retornando aos Estados Unidos, no ano de 1926. Independentemente do momento em que tal encontro ocorreu, fica claro que o contato entre eles se manteve, afinal, eles estavam juntos em diferentes contextos. A potência desse encontro se torna evidente quando, tanto tempo depois, o protagonismo de camponeses e camponesas mexicanos no período pós-revolucionário ganha nova projeção e torna-se, novamente, tema de discussões.

5.2.1 Tina nos documentos de fundação das “Escuelas Libres de Agricultura”

A primeira página da ata de criação das escolas agrícolas, datada de 1927, ainda que não mencione o nome de Tina, contém duas referências ao seu trabalho: o símbolo das escolas agrícolas, feito a partir de uma fotografia de Tina; e uma fotografia de sua autoria (Figura 113)

México, a través de las publicaciones de Pandurang Khankhoje. Revista de Geografía Agrícola [en línea] 2015, (Enero-Junio) : Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=75749285005>>.

⁵⁷² HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.


⁵⁷³ Também estive Konkhoje – Que boa pessoa é! E à noite não sei como cheguei a estar mais perto dele como nunca! Falamos de ti e me implorou para dizer que se lembra muito de você. SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001, p. 160.

⁵⁷⁴ Existem divergências quanto a grafia do nome de Pandurang.

"LA TIERRA PARA EL CAMPESINO"
POR
"EL SABER Y EL TRABAJO"

CONSEJO DIRECTIVO:

Ramón P. Denegri.
Ing. Mario R. Gómez
Prof. Moisés Sanz
Agr. Manuel Mesa
Diego Rivera.
Agro. Manuel Aylla.



PROFESORADO:

Ing. León Puertos.
M. Agro. P. Khankhoje.
Prof. M. González Pastor.
Prof. Rufino Monroy.
Ing. Consultor, Manuel Comas.

Director y Fundador: PANDURANG KHANKHOJE.
Secretario: R. FLORES.
APARTADO POSTAL 2443.

ESCUELA No. 1
"EMILIANO ZAPATA"
Cuicatlan, E. de Méx.
Dir. RICARDO FLORES.
Adm. de la Escuela: MIGUEL DELGADO.
Super. de la Escuela: MANUEL MEDINA.


ESCUELA No. 2
"EMILIANO ZAPATA"
Ocuilpan, E. de Méx.
Dir. MIGUEL RAMÍREZ.
Adm. y ALFREDO RAMOS.
Super. de la Escuela: EMILIO RAMÍREZ.

ESCUELA No. 3
Tocula, E. de Méx.
Dir. MIGUEL VELAZQUEZ.
Adm. y TIBURCIO RUIZ.
Super. JUAN VELAZQUEZ.

ESCUELA No. 4
"NETZAHUALCOYOTL"
Cuautlaipán, E. de Méx.
Dir. MANUEL RODRIGUEZ.
Adm. y JUAN DELGADILLO.
Super. ELISEO SOLARIS.

ESCUELA No. 5
"NETZAHUALCOYOTL"
Dr. S. Atlixco, E. de Méx.
Dir. ODEON DEL VALLE.
Adm. JUAN MARTINEZ.
Super. JUAN DOMINGUEZ.

ESCUELA No. 6
Tlalcoapán, E. de Méx.
EN FORMACION.



"ENSEÑANZA Y CONSULTAS GRATIS"

Figura 113: Primeira página da documentação das "Escuelas Libres de Agricultura", 1927



Figura 1114: Detalhe do símbolo e selo oficial das “Escuelas Libres de Agricultura”



Figura 115: “Hoz, Canana e Mazorca”, 1927⁵⁷⁵

O símbolo e selo oficial das escolas agrícolas, reproduzido inúmeras vezes no documento, foi feito com base na fotografia “Hoz, Canana e Mazorca”, também datada de 1927. Patricia Massé defende que “no sería nada rara que

⁵⁷⁵ Disponível em <https://www.pinterest.pt/pin/262194009532598321/>. Acesso 23 março 2018.

Tina hubiera buscado esa composición con la consciencia de crear el emblema para las Escuelas Libres de Agricultura”⁵⁷⁶. Apesar de ser uma hipótese plausível, há de se lembrar que Tina produziu, em meados de 1927, inúmeras fotografias com elementos que, reunidos, criavam uma carga simbólica. Portanto, tão plausível quanto Tina ter criado essa fotografia para que ela servisse, posteriormente, como emblema dessas escolas, numa espécie de encomenda; é a hipótese de que sua fotografia tenha sido escolhida para se tornar esse emblema, justamente por sua simbologia. Nesse caso, nota-se novamente a atuação de Tina enquanto produtora de imagens com finalidades políticas, haja vista a produção de um emblema para as escolas agrícolas, o qual tem imbrincado um sentido de perenidade, além de unir as ações dessas escolas com as lutas comunistas. De Massé nos parece mais interessante a percepção de que, nessa imagem, tanto na fotografia quanto no selo, há uma síntese de três revoluções: a mexicana, a bolchevique, e a revolução verde, “impulsada con los proyectos pedagógicos en las Escuelas Libres de Agricultura en México, cuyo fundador fue Pandurang”⁵⁷⁷.

A fotografia, por sua vez, se destaca pelo simples fato de ter sido colocada na primeira página da ata, numa espécie de capa. Nela, nota-se a presença de homens, mulheres e crianças, sendo que alguns olham diretamente para a câmera, com destaque para a menina, localizada no canto esquerdo, que, estando de lado para a câmera, virou a cabeça para olhá-la, provavelmente movida pela curiosidade que aquele aparelho lhe causara. Trata-se, ainda, da primeira fotografia em que Pandurang aparece. Ele é o homem, no centro da imagem, que usa terno, chapéu e segura um papel em suas mãos. Interessante que, aqui, a fotografia aparece sem nenhuma legenda. Em ata de 1928, contudo, essa mesma fotografia reaparece, com outro recorte, mais aberto, que nos possibilita visualizar mais camponeses, como um homem, localizado na extremidade esquerda, que encara, com um misto de curiosidade e estranhamento, a câmera (Figura 116).

⁵⁷⁶ não seria estranho que Tina tivesse procurado essa composição com a consciência de criar o emblema para as Escolas Livres de Agricultura. MASSÉ, Patricia. Tina Modotti y el agrarismo radical en México. *Alquimia*, México DF, núm. 50, 2014, p. 36-37.

⁵⁷⁷ impulsionada com os projetos pedagógicos das Escolas Livres de Agricultura no México, cujo fundador foi Pandurang. *Ibidem*, p. 40.



Figura 116: Fotografia de encerramento das aulas, 1928, p. 18

Essa fotografia, mesmo registrando um grupo de pessoas, nos possibilita ver o rosto, identificar camponeses. É nesse sentido que entendemos que o trabalho de Tina, ainda que tenha o objetivo de registrar as atividades realizadas nas escolas, deu visibilidade e colaborou para a criação de memória. Memórias de anônimos. Estaríamos, portanto, no limiar entre o individual e o coletivo: nas fotografias de Tina, é possível identificar a individualidade dos camponeses e a coletividade da comunidade desses mesmos camponeses, a qual “é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno ‘eu’ individual”⁵⁷⁸.

Nessas escolas, “todos los campesinos de ambos sexos, grandes e pequenos, pueden entrar [...] teniendo voluntad y aceptando las condiciones y reglamentos del trabajo”⁵⁷⁹. Fotografias como a que segue (Figura 117) comprovam que existia, de fato, a matrícula e frequência de homens, mulheres

⁵⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016, p. 30.

⁵⁷⁹ todos os camponeses de ambos os sexos, adultos e crianças, podem entrar na escola, tendo vontade e aceitando as condições e regulamentos do trabalho. Escuelas Libres de Agricultura de México. Acervo da Fototeca Nacional, p. 12.

e crianças nessas escolas. Pandurang aparece novamente nessa imagem, na extremidade esquerda, também usando terno.



Figura 117: Fotografia de início das aulas, 1928, p. 32

A primeira menção direta ao nome de Tina ocorreu em ata datada de 15 de janeiro de 1928 (Figura 118), que registrou a “reapertura de las clases técnico-agrícolas”⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ reabertura das classes técnico-agrícolas. Ibidem, p. 9.

- 3 -

ACTA.

"En el pueblo de San Miguel Chilcomucan, Dto. de Texcoco, Estado de México a las 12 horas del día 15 de enero de 1928 reunidos en el salón que ocupa la Escuela Libre de Agricultura "EMILIANO XAPITA" los señores Xavier Guerrero, Eric. de la Organización de la Liga de Comunidades Agrarias del Estado de México, Rafael Balderas, representante de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, Ing. F. Khankhoje, Profesor de la misma, Moisés M. Rojano, Eric. Gral. de la Liga arriba mencionada, Ursulo Galván, presidente del Comité Ejecutivo de la Liga Nacional Campesina, presidentes de las comunidades Agrarias, presidentes del Comité Agrario y vecinos del lugar con el fin de celebrarse solemnemente la reapertura de las clases agrícolas que están a cargo del Prof. F. Khankhoje, presidiendo al acto el C. Rafael Balderas, haciendo uso de la palabra el C. Xavier Guerrero, declarando solemnemente la reapertura de las clases técnicas-agrícolas. Continúa el C. Prof. Pandurang Khankhoje su brillante discurso agrícola, quien al terminar dejó sembrado gran entusiasmo entre los campesinos. Asegura hace uso de la palabra el señor Ursulo Galván, saliendo a los campesinos aquí reunidos en nombre de la Organización Nacional Campesina, sugiriendo a los concurrentes al acto asistan con frecuencia a las clases que van a desarrollarse en esta Escuela. Al terminar los campesinos aprobaron las proposiciones de los conferenciantes".

"Damos Fé"

Benito Valdéz, Xavier Guerrero, Jesús Arevalo, Miguel Delgado, Manuel Medina, Rafael Balderas, F. Khankhoje, Tina Modotti, Moisés M. Rojano, Trinidad Velazquez, Ursulo Galván, J. Gpe. Rodríguez, Isaac Fernandez, Ricardo Flores, M. Concepción Michel, David Peralta, Samuel Peralta, Rafael Delgadillo, Feliciano Colorado, Juan Delgadillo, Emily Edwards, Librado Flores, Vicente Flores, Adrián Peralta, Alfonso Velasco, Adolfo Velasco, Juan Delgado, Luis Rodríguez, Fco. Sanchez, Crecencio Gonzalez, José Delgado, Crecencio Delgado, Fco. Delgado, Carlos Gutierrez, Cruz Gutierrez, Manuel Espinoza, Hilario Ruiz, Ma.C. Olguín, M. Elvira R. Galvez, M. Antonia de la Cruz, M. Trinidad Medina, Ana María Medina, M. Juana Medina, Jesús Rosales, Cándido Velasco, Cándido Delgado, Alfonso Salas(siguen las firmas).

Los señores Ingenieros Agrónomos de León Fortín y Rufino Contreras ingenieros profesores de la Escuela Nacional de Chapingo hicieron en favor de ayudar a la Escuela de la Liga de Comunidades del Estado de México, dando conferencias sobre agronomía y avicultura, celebrando con el C. Prof. F. Khankhoje.

El día 22 de Enero con la asistencia de 49 campesinos de ambas zonas se discutieron los proyectos de organizarse en cooperativa, para las prácticas agrícolas y avícolas se procedió al nombramiento de la Mesa Directiva que quedó integrada por los CC:

Presidente	Miguel Delgado
Eric	Elisabeta Medina
Tesorero	Manuel Medina

quienes se han esforzado por la buena marcha de las Cooperativas. La práctica de las clases agrícolas fueron llevadas a cabo en los terrenos ejidales de los alumnos de la escuela, que sirvió de ejemplo a los campesinos que nos asistían a la escuela.

LA COOPERATIVA AVICOLA cuenta con diez sembradíos de las mejores razas, ocho de ellas de la raza Leghorn y dos de la raza Minorca, los cuales están dando muy buenos resultados bajo la dirección del C. Prof. Rufino Contreras de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.

"Damos Fé"

Benito Valdéz, Xavier Guerrero, Jesús Arevalo, Miguel Delgado, Manuel Medina, Rafael Balderas, F. Khankhoje, Tina Modotti, Moisés M. Rojano, Trinidad Velazquez, Ursulo Galván, J. Gpe. Rodríguez, Isaac Fernandez, Ricardo Flores, M. Concepción Michel, David Peralta, Samuel Peralta, Rafael Delgadillo, Feliciano Colorado, Juan Delgadillo, Emily Edwards, Librado Flores, Vicente Flores, Adrián Peralta, Alfonso Velasco, Adolfo Velasco, Juan Delgado, Luis Rodríguez, Fco. Sanchez, Crecencio Gonzalez, José Delgado, Crecencio Delgado, Fco. Delgado, Carlos Gutierrez, Cruz Gutierrez, Manuel Espinoza, Hilario Ruiz, Ma.C. Olguín, M. Elvira R. Galvez, M. Antonia de la Cruz, M. Trinidad Medina, Ana María Medina, M. Juana Medina, Jesús Rosales, Cándido Velasco, Cándido Delgado, Alfonso Salas

Figura 118: Primeira menção ao nome de Tina, 1928, p. 9. Página inteira e recorte.

Além dessa menção, nessa mesma ata há um agradecimento ao trabalho desenvolvido por Tina (Figura 119). No escrito, registrou-se que as fotografias de Tina foram dadas como prêmios para os camponeses que se destacaram em uma competição realizada na escola agrícola.

Enseñanza debe ser a base de pedagogia proletaria, campesina, pedagoga, burguesa capitalista, fundada por doctrina de la revolucion de las masas y explotación del hombre.

La mayoría de los campesinos emplea en la actualidad métodos de cultivo y herramienta rudimentaria y por esto la Escuela cooperativa debe enseñarles a que usen la maquinaria moderna mostrándoles las ventajas que se obtienen y comparando los rendimientos bajo el punto de vista económico.

La clase capitalista y comerciante está explotando a los pobres y pequeños agricultores haciendo negocios de compra venta con ellos. La Escuela Campesina puede llegar a demostrar que para realizar sus productos en el mercado no necesita de intermediarios, etc.

Y como base de estos principios organizamos a nuestra escuela de industria como la del Zape y entre eso el experto sobre la materia y químico señor S. Ravinsky dió conferencias sobre esta industria y como resultado de estas conferencias organizamos una cooperativa para la producción de la industria respectiva y tenemos el proyecto de comprar telares modernos y máquinas hilanderas y las demás cosas necesarias para esta materia.

Como práctica de agricultura tenemos un campo de experimentación donde sembramos remolacha cuya semilla fué cedida por el señor Ing. León Fortuni. En estas experimentaciones los resultados no fueron muy provechosos debido a la falta de dinero para un peso que benefició ese campo y por esto a nosotros de habitantes. También como resultado de la enseñanza agrícola de esta escuela, nosotros estamos convencidos de las necesidades de tener máquinas e implementos agrícolas para el economista y mejor cultivo de nuestros terrenos y con este propósito organizamos una cooperativa para aprender el manejo de máquinas, para trabajar en nuestros terrenos usando métodos modernos y con este fin por gusto de esta cooperativa el compañero León de Flores Cantabrani está estudiando profesionalmente en la Escuela Nacional de Agricultura el manejo de las modernas máquinas agrícolas e implementos tréctores etc. Los señores. Director de la Escuela Nacional de Agricultura e Ing. Valdo Saberes, Jefe de la misma, Ing. Carlos Ferras Mora nos ayudaron al favor de admitir a nuestro compañero en las Yalleres de la Escuela Nacional de Agricultura y por esta razón vivimos bastante afortunados y damos gracias a los señores. Director, Jefe de la Escuela, Profesores y otras técnicas agrícolas que están ayudando a nuestro compañero.

En esta gran fiesta obra que expresamos hemos recibido en gran parte la ayuda de la Uria. de Educación Pública, los señores Sánchez, Sub Jefe de Educación, Prof. Ignacio Ramírez, Jefe del Departamento de las Escuelas Rurales, nos han demostrado gran interés por el mejor éxito de los labores desarrollados en esta escuela, el Sr. Prof. Carlos García, Inspector e Instructor de escuelas rurales de esta zona por conducto suyo fué dotada la escuela con un aparato pequeño de radio y directamente del Sr. Jefe del Departamento de Escuelas Rurales hemos recibido como donativo para la escuela 4 billetes y una pala.

Nosotros especialmente estamos bastante agradecidos a los altos funcionarios de la Uria. de Educación Pública por el entusiasmo que bondadosamente le fué expedido al Jefe de esta escuela y esto quiere decir que es un gran paso que se da hacia el progreso de nuestra zona la en bien de nuestra patria.

La famosa fotografía Tina Modotti nos ayudó en distintas formas, sobre todo estamos muy agradecidos por las fotografías que ella tomó de la Escuela y regaló a ésta para los premios que se distribuyeron a los compañeros campesinos que presentaron la mejor mazorca en el concurso celebrado en esta escuela en el mes de febrero del presente año.

La famosa fotografía Tina Modotti nos ayudó en distintas formas, sobre todo estamos muy agradecidos por las fotografías que ella tomó de la Escuela y regaló a ésta para los premios que se distribuyeron a los compañeros campesinos que presentaron la mejor mazorca en el concurso celebrado en esta escuela en el mes de febrero del presente año.

Figura 119: Agradecimento ao trabalho desenvolvido por Tina, 1928, p. 11. Página inteira e detalhe.

Tina fotografou um momento dessas competições. Na imagem (Figura 120), a câmera parece não ser notada por todos os homens que a protagonizam. Apenas dois homens, ao lado esquerdo, ao fundo da imagem, olharam para a câmera. Mesmo assim, é um olhar que não encara a câmera, apenas a percebe. A fotografia, desse modo, parece criar um ar de naturalidade, como se aqueles que confraternizavam durante a inauguração da escola número 2, nem percebessem que “virariam imagens”. Essas percepções ajudam a entender a forma como Tina era aceita nesse espaço: o modo como desenvolveu seu trabalho e conviveu com as pessoas, fez com que ela integrasse o grupo, reforçando a concepção de pertencimento às escolas agrícolas e suas lutas sociais.



Figura 120: Fotografia “Escola Emiliano Zapato núm. 2”, 1928, p. 30

5.2.3 A individualidade/coletividade dos camponeses nas fotografias de Tina

Tina produziu várias fotografias de alunos e professores em frente às fachadas das escolas, nas quais podem-se visualizar as janelas, portas e os letreiros com os nomes das instituições (Figura 121). Nessas imagens, boa parte das pessoas fotografadas usa *sombreros*, incluindo as crianças. Os *sombreros* acabam ocultando o rosto de alguns camponeses, principalmente dos posicionados ao fundo do grupo. Todavia, é possível visualizar o rosto dos

camponeses das primeiras filas, tanto dos que usam quanto dos que não usam *sombreros*. O resultado desse ocultar/visualizar o rosto é interessante: ao mesmo tempo que se tem alusão à coletividade, pelo ocultar dos rostos, tem-se a individualidade dos camponeses sendo registrada. Essa individualidade/coletividade pode ser pensada a partir da análise desenvolvida por Hannah Arendt sobre o aparecer político dos povos, na qual ela afirma que

los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentán, exponen sus rostros. *Multiplidades*, desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades – movimientos singulares, deseos singulares, palabras singulares, acciones singulares – cuya síntesis no podría hacer ningún concepto. Por esto no hay que decir ‘el hombre’ o ‘el pueblo’, sino, en verdad, ‘los hombres’, ‘los pueblos’. La política – dice Arendt –, se basa en un hecho: la pluralidad humana⁵⁸¹.

A possibilidade de ver o rosto dos camponeses e identificar sua presença em mais de uma fotografia reforça esse aparecer político dos povos.

⁵⁸¹ os povos não são abstrações, são feitos de corpos que falam e atuam. Apresentam, expõem seus rostos. *Multiplidades*, certamente: tudo isto constitui uma multitude sem número de singularidades – movimentos singulares, desejos singulares, palavras singulares, ações singulares – sua síntese não poderia fazer nenhum conceito. Por isto não há que dizer “o homem” ou “o povo”, senão, na verdade, “os homens”, “os povos”. A política – disse Arendt –, se baseia em um fato: a pluralidad humana. ARENDT, Hanna, De l’humanité dans ‘sombres temps. Réflexions sur Lessing (1959) *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 22.



Figura 121: Fotografia de professores e alunos em frente a "Escuela Emiliano Zapata", 1928, p. 18 e 21

A diversidade de faixas etárias é evidente nas imagens. Algumas diferenças de vestuário também são percebidas: enquanto alguns homens usam uniforme, outros usam terno, como Pandurang. Destaca-se, ainda, a presença do "secretário" enquanto representante do governo mexicano (Figura 122). O caráter oficial dessas escolas é ressaltado nesses momentos.



Figura 122: Alunos e secretário na “Escuela Emiliano Zapata”, 1928, p. 21

A “Escuela Emiliano Zapata” número 3, localizada em Tocuila, Estado do México, também foi fotografada por Tina (Figura 123). Essa escola possui uma fachada mais simples: as portas e janelas não tem detalhes, assim como a grafia do nome da escola.



Figura 123: Fotografia da “Escuela Emiliano Zapata núm. 3”, 1928, p. 32

Tratam-se, obviamente, de fotografias posadas, que seguem mesmo padrão de composição. Arlindo Machado afirma que essa pose diante da câmera é a luta para “introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura [...]”. A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção⁵⁸². A câmera, portanto, nunca é passiva diante de seu objeto, por impor um determinado arranjo, “uma configuração das coisas pela força de sua simples presença”⁵⁸³. Essa escolha por uma fotografia nitidamente posada também pode ser associada a uma função educativa da imagem, de colocar um ideal de composição e de beleza na produção dessas fotografias, ainda que tal ideal seja originário da pintura. Essa produção educa o gosto e a percepção estética.

Nessa fotografia, é possível perceber o quanto as pessoas se “organizaram” no espaço para caber no enquadramento, ajustando-se a um determinado cenário. Seguindo os comandos de Tina, se posicionaram e se “tornaram imagens”. Segundo Didi-Huberman, “una fotografia, es cierto, no devuelve la palabra al sujeto fotografiado [...]. Pero erguir los rostros, sostenerlos, devolverlos a su poder de encarar, no es ya exponerlos en la dimensión de una posibilidad de palabra?”⁵⁸⁴. O registro da presença em massa dos camponeses nessas escolas em um momento em que se lutava pela concretização da reforma agrária, no pós-revolução, somado ao fato de essas imagens se tornarem públicas tanto tempo depois e serem objeto de análise, tem uma carga simbólica bastante significativa. Na década de 1920, sob a mirada de Tina, esses camponeses foram vistos como protagonistas de um projeto agrícola; hoje, compõem uma memória visual de luta social.

⁵⁸² MACHADO, Arlindo. *A Ilusão especular. Uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015, p. 60.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁸⁴ uma fotografia, é certo, não devolve a palavra ao sujeito fotografado [...] Mas erguer os rostos, mantê-los, devolvê-los seu poder de encarar, não é expô-los a dimensão de uma possibilidade de palavra? DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 39.

5.2.4 Fotografias de aulas, reuniões e demais atividades das escolas agrícolas

Na documentação, existem seis fotografias de aulas e reuniões. Nessas imagens (Figura 124), Tina posicionou de diferentes modos sua câmera: em quatro fotografias, o ângulo de tomada seguiu a visão dos alunos, enquanto nas outras duas imagens, a visão dos professores. Também variou a posição dos planos de enquadramento: ora frontal, ora diagonal. Pela posição da câmera, percebe-se o quanto a presença de Tina era aceita em todos os espaços das escolas. Nas duas primeiras imagens, que seguem a visão dos alunos, nenhum aluno olhou para a câmera, denunciando sua presença. Na terceira imagem, por sua vez, um aluno se voltou para trás e olhou diretamente para a câmera, cuja simples presença gera alterações na realidade, ainda que sejam sutis⁵⁸⁵. Na fotografia número 4, Tina optou por um enquadramento mais aberto, fotografando, além dos alunos, a estrutura da escola. Essa escolha pode ter relação com o fato de se tratar da terceira escola agrícola criada: a fotografia “comprovaria” o crescimento desse projeto. O destaque dado a arquitetura da escola acaba por enaltecer o trabalho coletivo de todos os agentes que a compunham. Mesmo nas imagens produzidas a partir do ângulo de visão dos professores, percebe-se que Tina posicionou a câmera num ângulo normal, seguindo o nível dos olhos dos alunos, o que evidencia o caráter igualitário e coletivo das escolas.

⁵⁸⁵ KAMINSKI, Rosane. Yndio do Brasil, de Sylvio Back: histórias de imagens, história com imagens. In: MORETIN, E; NAPOLITANO, M; KORNIS, M. História e Documentário. Rio de Janeiro: FGV, 2012.



3.- Otro aspecto de la reunión en día de la Conferencia en Chipiltepec, Méx.



4.- Los mismos concurrentes el día de la Conferencia en Chipiltepec, Méx.



1.- Reunión de los campesinos en Chipiltepec en donde hubo Conferencia sobre Agricultura por el Presidente del Depto. de Enseñanza Agrícola, en donde se acordó formar Sociedades Cooperativas Agrícolas.-----



5.- Interior de la Escuela L. de Agricultura en Tecuila, Dto. Texcoco, Edo. México.



2.- Otro aspecto de la misma reunión en Chipiltepec, Edo. de México.



6.- Otro aspecto de los alumnos en clase.-Escuela Libre de Agricultura, Tecuila, Dto. Texcoco, Edo. de México.

Figura 124 – Fotografia de aulas e reuniões. As três primeiras imagens são da “Escuela Emiliano Zapata” número 1, as demais, da escola número 3, 1928.

Tina ainda produziu dezoito fotografias das atividades realizadas nas escolas agrícolas. Dessas, destacam-se duas imagens ligadas a apresentações artísticas. Na primeira delas (Figura 125), Tina fotografou a banda de música de Chiconcuac. Na imagem, treze homens posaram para a fotografia, oito segurando instrumentos musicais. Não há referências ao local em que a fotografia foi produzida. Mesmo assim, percebe-se que houve a escolha de um local diferenciado, pela presença do muro repleto de detalhes e da árvore, que ocupa a porção superior esquerda da imagem. Esse tipo de escolha se contrapõe e ideia defendida por Massé, de que o trabalho de registrar as atividades cotidianas das escolas fez com que as exigências formais das fotografias de Tina tivessem que “adecuarse a las circunstancias ordinárias”⁵⁸⁶. Ainda que existisse esse objetivo de registrar e documentar uma atividade, é possível perceber uma série de escolhas estéticas na fotografia de Tina. O muro, por exemplo, cria uma espécie de linha imaginária que separa os homens do ambiente em que estão, o qual ocupa mais da metade do enquadramento da imagem. A presença do muro ainda evoca ordem, disciplina e uma organização do olhar. Parece que Massé, ao analisar as fotografias de Tina seguindo a ideia de que existem fases em sua produção, desassociou forma e conteúdo, ressaltando o aspecto “formal”, no que denominam de “primeira fase” da produção de Tina; e o conteúdo, na “segunda fase”, defendendo, desse modo, que tais imagens, por terem sido produzidas nos anos de 1927 e 1928 - portanto, após a filiação de Tina ao PCM - somente poderiam ser entendidas a partir de seu aspecto temático. Essa análise linear, contudo, reduz a complexidade da fotografia de Tina. Adaptando a teoria de Gruzinski⁵⁸⁷, entendemos o trabalho de Tina como algo que não pode ser lido e entendido a partir de uma única evolução, e sim a partir de “bifurcaciones, travesías y atolladeros”⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ adequar-se as circunstâncias ordinárias. MASSÉ, Patricia. Tina Modotti y el agrarismo radical en México. *Alquimia*, México DF, núm. 50, 2014, p. 40.

⁵⁸⁷ Gruzinski utiliza tais expressões para explicar a irrupção das mestiçagens em solo americano.

⁵⁸⁸ bifurcações, travessias e atoleiros. GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Bolsillo, 2007, p. 68.



Figura 125: Fotografia de banda de música de Chiconcuac, 1928, p. 22

Na imagem seguinte (Figura 126), Tina novamente fotografou pessoas na frente de um muro, que, juntamente com as pedras onde as pessoas estão sentadas, parecem formar um cenário no qual uma mulher se apresenta. Ao fundo, novamente tem-se árvores. Pode-se dizer que, mesmo em “situações ordinárias”, fazendo referência a expressão de Massé, Tina prezou, como sempre, pela estética de seu trabalho. Nessa fotografia, contudo, o muro é “irregular”, não gerando a mesma “ordem” que se percebe na fotografia anterior. Essa “irregularidade” sugere uma descontração.



Figura 126: Fotografia de canções populares, 1928, p. 29

Tina fotografou duas vezes esse momento. Enquanto na figura 126, a mulher ocupa o centro da imagem e tem poucas pessoas ao seu redor, na figura 127, ela pode passar despercebida a olhos desatentos. Contudo, ela permanece sentada no mesmo lugar. Ao seu redor, há um número maior de pessoas, incluindo homens, mulheres e crianças. A individualidade/coletividade se faz presente novamente.



Figura 127: Segunda fotografia de canções populares, 1928, p. 28

Nas fotografias que compõem essa documentação, em muitas vezes é possível perceber a presença de crianças. Em uma ocasião, contudo, as crianças protagonizaram a fotografia (Figura 128). Trata-se de uma imagem das crianças que estudavam na primeira escola agrícola criada. Ao lado de um numeroso grupo de crianças, há uma única mulher adulta. A simplicidade do grupo se evidencia nos detalhes: das seis crianças que se encontram no primeiro plano da imagem, apenas uma usa sapatos, a que se encontra na extremidade esquerda da imagem; todas as outras estão descalças. Ainda que o grupo tenha posado para ser fotografado, olhando diretamente para a câmera, duas crianças, a que usa lenço e a menor delas, se voltaram para o extracampo da imagem. Algo localizado nesse lugar que nunca veremos atraiu a atenção das duas, fazendo, inclusive, com que a menor delas sorrisse. Apesar de todos os elementos presentes na imagem, nos detemos naquilo que nunca poderemos ver, que somente pode ser imaginado. Para Didi-Huberman, o enquadramento da fotografia “aprisiona” aqueles que são fotografados. Nesse caso, contudo, ainda que as crianças tenham sido posicionadas de uma determinada maneira, para que a fotografia pudesse ser produzida com boas condições, duas delas “fugiram desse aprisionamento”. O olhar para fora do enquadramento e o sorriso

da criança podem, desse modo, ser entendidos como uma exposição mais honesta de suas emoções.



Figura 128: Fotografia de grupo de crianças, 1928, p. 23

Tina produziu duas fotografias de visitantes enviados às Escolas Agrícolas. Uma delas, mencionada no terceiro capítulo, foi publicada no periódico *El Machete* na edição de 25 de agosto de 1928⁵⁸⁹ (Figura 94); a segunda fotografia (Figura 129), por sua vez, ainda que tenha um caráter oficial, possui um “clima de descontração”, indicada pelas mãos no bolso e pernas relaxadas dos homens fotografados. A menção escrita e visual da presença de autoridades do governo mexicano nas escolas reforça a existência do que Vasconcelos denominou de “Estado-mecenas”.

⁵⁸⁹ Reapertura de La Escuela Agrícola Emiliano Zapata de Chiconcuac, Méx. *El Machete*, 25 de agosto de 1928, p. 4.



Figura 129: Fotografia de visitantes na “Escuela Emiliano Zapata núm 2”, 1928, p. 29

Esse “clima de descontração” pode indicar que os homens fotografados não perceberam a presença da câmera e, portanto, não sabiam que “virariam imagens”. Sontag destaca esse desejo que possuímos de que o fotógrafo

seja um espião na casa do amor e da morte e que as pessoas fotografadas não estejam conscientes da câmera, estejam “desprevenidas”. Nenhuma ideia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta.⁵⁹⁰

Em duas fotografias de Tina, homens “bem vestidos” e elegantes se destacam. Pandurang aparece nas duas situações: na primeira delas (Figura 130), Pandurang ocupa o centro da imagem, vestindo terno e gravata. No canto esquerdo tem-se alunos vestindo o uniforme da escola; no lado direito, ao fundo da imagem, outros alunos usam *sombreros*. Na segunda fotografia (Figura 131), Pandurang, ao lado de outros três homens, usa terno e chapéu. Nesse caso, os

⁵⁹⁰ SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 49. Tradução Rubens Figueiredo

alunos formaram uma espécie de semi-círculo ao redor dos homens “bem vestidos”. A maioria dos alunos, nessa fotografia, vestia o uniforme da escola e *sombrero*.



Figura 130: Diretor professores e alunos da “Escuela Emiliano Zapata”, 1928, p. 33



Figura 131: Alunos, Diretor e Professores da “Escuela Libre de Agricultura Núm. 3”, 1928, p. 34

Apesar das diferenças de vestimentas, a posição dos homens, sem uma ordem rígida, indica a coletividade e igualdade entre as pessoas que compunham as escolas agrícolas, sejam elas professores, diretores ou alunos. Interessante pensar que Tina, em muitos momentos, estava inserida em um ambiente predominantemente masculino, ainda que tanto homens quanto mulheres pudessem se matricular nas escolas.

Na imagem seguinte (Figura 132), os quatro homens de terno – Pandurang é um deles – ocupam novamente o centro da fotografia. Contudo, o ângulo de tomada escolhido por Tina, deu maior destaque a coletividade dos camponeses e à arquitetura da escola.



Figura 132: “Escuela Libre de Agricultura núm. 3, 1928, p. 34

Essa coletividade e igualdade entre os integrantes da escola podem ser percebidas, novamente, na imagem a seguir (Figura 133). Pandurang, mais uma vez, ocupa o centro da fotografia.



Figura 133: Membros da Cooperativa agrícola, 1928, p. 25.

A individualidade/coletividade dessas escolas agrícolas se evidencia ao se perceber que o aluno que aparece ao lado direito de Pandurang na figura 130 pode ser identificado em outra fotografia de Tina (Figura 134). Na imagem, ele segura um chapéu com as duas mãos e usa macacão. A possibilidade de se perceber que um aluno foi fotografado mais de uma vez reforça nosso argumento de que Tina colaborou para a construção de uma identidade individual e coletiva nessas escolas. Segundo Didi-Huberman

Hay que asumir el gesto de acercarse, como una manera de marcar en nuestro propio cuerpo de mirador el acto de reconocer al otro como tal. Para que el rostro aparezca como otro ante nosotros, no basta con captarlo: es preciso además que emerja, que ponga en cuestión la superficie misma y el espacio de la representación.⁵⁹¹

Ainda que não possamos conhecer a biografia desse camponês fotografado, ainda que ele permaneça um anônimo, ele integrou a história e a

⁵⁹¹ Há que assumir o gesto de estar perto, como uma maneira de marcar em nosso próprio corpo e reconhecer o outro como tal. Para que o rosto apareça como outro frente à nós, não basta capturá-lo: é preciso, ademais, que surja, que coloque em questão a superfície de si e o espaço da representação. DIDI-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 75.

memória das escolas agrícolas. Essa percepção somente foi possível pela existência das fotografias de Tina, uma vez que, na documentação escrita, os dados são gerais, de cada uma das escolas criadas, sem especificidades aos alunos que nelas estudavam.



Figura 134: Alunos na “Escuela Emiliano Zapata Núm. 2”, 1928, p. 30

Massé destacou, em sua análise dessa documentação, a fotografia que outrora tinha sido catalogada na Fototeca Nacional com o título de “Familia Campesina” (Figura 135). Segundo a autora,

la imagen conmemora un evento relativo a los trabajos de la escuela Libre de Agricultura de Chiconcuac. Su pie de foto inscrito en el expediente es muy preciso: ‘La cosecha del presidente del Comité

Agrario de Chiconcuac, con la cual se selecciono la semila para la próxima siembra'.⁵⁹²

O primeiro plano da referida imagem é totalmente preenchido pelo milho produzido nas escolas agrícolas. Atrás da produção, do lado esquerdo, há uma família camponesa que contribui “a la retórica conmemorativa de la fotografía: el personaje de traje y corbata (tal vez sea un funcionario ligado a las Escuelas Libres de Agricultura) y el que viste el uniforme de estudiante de la Escuela de Chapingo, en el extremo izquierdo del grupo”.⁵⁹³



Figura 135: “Familia Campesina”, 1928, p. 24

Rivera aparece em uma imagem produzida por Tina durante esse trabalho nas escolas agrícolas (Figura 136). Trata-se do momento em que os alunos entregaram uma bandeira a Rivera, em homenagem aos serviços

⁵⁹² A imagem comemora um evento relativo aos trabalhos da escola Livre da Agricultura de Chiconcuac. A legenda é muito precisa: “A colheita do presidente do Comitê Agrário de Chiconcuac, com a qual se selecionou a semente para o próximo plantio”. MASSÉ, Patricia. Tina Modotti y el agrarismo radical en México. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014, p. 40-41.

⁵⁹³ a retórica comemorativa da fotografia: o personagem de terno e gravata (talvez seja um funcionario ligado às Escolas Livres de Agricultura) e o que veste o uniforme de estudante da Escola de Chapingo, na extremidade esquerda do grupo. Ibidem, p. 41.

prestados nas escolas. Nas atas, somente menciona-se a realização dessa homenagem, sem maiores informações sobre esse evento. Nessa fotografia, os olhares dos fotografados se voltaram para a câmera ou para Rivera. Quanto ao ambiente, na lateral direita há um muro, e, ao fundo, árvores. Pode-se perceber, desse modo, uma recorrência de elementos fotografados nas imagens produzidas em ambientes externos às escolas. A faixa carregada pelos camponeses tem os dizeres: “Emiliano Zapata no ha muerto, vive en el corazon de los campesinos”. Percebe-se, desse modo, uma política cultural praticada pelos integrantes das escolas agrícolas que fortalecia o lado derrotado da Revolução. Além de as escolas carregarem o nome de Zapata, esse líder camponês era rememorado nas atividades desenvolvidas. Tem-se, assim, um lado político evidente nessa imagem, o qual, apesar de integrar um projeto oficial, de expansão das escolas agrícolas, homenageia um dos maiores símbolos da Revolução Mexicana.



Figura 136: Homenagem a Diego Rivera, 1928, p. 33

Uma fotografia chama a atenção por sua temática que destoa das demais (Figura 137). Trata-se da imagem de uma igreja localizada em Chipiltepec, Estado do México. Na documentação, essa fotografia se encontra entre as fotografias das crianças e a denominada “Familia Campesina”. Nas atas, nenhuma menção é feita a essa igreja. Ela aparece nessa fotografia, e nada mais. O desgaste da arquitetura da igreja, o gramado não cuidado e a presença da carroça nos permitem dizer que se trata de um prédio abandonado, naquele contexto. Tina fotografou várias vezes esse tipo de construção, inclusive mosteiros desativados. Seu interesse por essa temática, então, não causa estranhamento. O estranho é essa imagem fazer parte da documentação das escolas agrícolas. Ainda que destoe quanto a temática, sua presença serve para reforçar o argumento da preocupação estética de Tina, uma vez que na imagem, em ângulo frontal, se destacam as diferentes formas geométricas da construção, numa estética que, inclusive, se assemelha com as primeiras fotografias de Tina, as quais pesquisadores costumam chamar de “fotografias artísticas”. Essa semelhança, por sua vez, reforça nosso outro argumento, de que as fotografias de Tina não podem, nem devem ser organizadas em fases de produção.



Figura 137: Fotografia de igreja, 1928, p. 23

Vale lembrar, também, que Tina produziu fotografias sobre arquitetura mexicana para *Mexican Folkways*, em 1926, um ano antes de começar a trabalhar nesse projeto das escolas agrícolas. Nesse mesmo ano, Tina começou a fotografar murais. É possível indicar, desse modo, um interesse de Tina pela temática arquitetônica.

O fato de Tina ter fotografado uma igreja em um contexto em que não há menção a aspectos religiosos pode ser analisado, também, a partir da ideia de sobrevivência. Durante o trabalho de fotografar atividades agrícolas desenvolvidas por camponeses, Tina escolheu fotografar uma igreja desativada. Trata-se da única imagem sem a presença de pessoas. Essa escolha tem uma carga simbólica. Tina parece nos dizer que os camponeses e camponesas mexicanos resistiram a tentativa de imposição cultural da colonização espanhola, ao mesmo tempo em que foram afetados por ela. Desse processo surgiu a cultura mestiça mexicana, “nacida de la interpretación y de la conjugación de los contrários”.⁵⁹⁴

Para além do registro histórico, o trabalho de Tina nas escolas agrícolas indica, novamente, um ativismo político, pedagógico e estético: as escolhas de composição, o enquadramento, a individualidade/coletividade possível de ser identificada em sua fotografia, colaboraram para a produção de uma memória, marcada pela resistência.

⁵⁹⁴ nascida da interpretação e da conjugação dos contrários. GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007, p. 52.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O México dos anos 1920 caracterizava-se pela efervescência e potência cultural. Brenner⁵⁹⁵ já destacava que havia uma preocupação maior em abrir escolas de arte do que tribunais juvenis. O projeto de alfabetização, a escola de pintura mural, as escolas agrícolas, todas marcadas por uma produção coletiva, confirmam a importância e valorização que a arte tinha naquele contexto. A vida e a arte, desse modo, eram pensadas de modo intrínseco. Nesse mesmo sentido, buscou-se, nessa pesquisa, não separar a pessoa Tina da fotógrafa Tina Modotti. Dorrit Harazim, escrevendo sobre a tentativa do ensaísta Wojciech Nowicki de definir a personalidade da obra do fotógrafo polonês Jerzy Lewczynski, separando, inicialmente, a obra e o referido autor, comenta sobre a impossibilidade de concretização de tal abordagem, pois, quando questionado sobre sua produção, o fotógrafo falava de si; e quando incentivado a falar sobre si, falava das imagens. Tratava-se de “um homem que transformou sua vida em fotografia e fez do meio a sua razão de viver. Em resumo: metade homem, metade câmera fotográfica”⁵⁹⁶. Algo semelhante pode ser dito sobre Tina, mas sem uma tentativa de quantificação: ao invés de metade mulher e metade câmera fotográfica, prefiro reiterar a sensibilidade de seu olhar e a potência de suas fotografias, sem tentar entender, nem acreditar ser possível definir até onde ia a mulher e a partir do que começava a fotógrafa. Ao invés do “ou” – mulher ou fotógrafa –, optou-se por uma perspectiva de uma infinita sucessão: mulher e fotógrafa e militante “e... e... e ...”⁵⁹⁷.

A arte, além disso, é entendida nessa pesquisa como um instrumento educativo e de transformação social, como resultado da ação humana que extrapola a mera sobrevivência, que cria e se dá a ver por meio da sua criação. A arte que está para muito além do valor de uso e do valor de troca, que mistura, confunde e transcende tais categorias. Daí se falar, inclusive, do direito à beleza. Em uma sociedade que muitas vezes se pauta na funcionalidade e na garantia do mínimo para sobrevivência, esse direito, enquanto característica estética da existência, acaba ficando inúmeras vezes à margem. Daí, também, a

⁵⁹⁵ BRENNER, A. Ídolos tras los altares. México: Domés, 1983.

⁵⁹⁶ HARAIZIM, Dorrit. O instante certo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 205.

⁵⁹⁷ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 48.

importância de se discutir a necessidade da arte nos dias atuais, quando ela muitas vezes é vista como supérflua e a primeira a se tornar alvo de cortes orçamentários em períodos de crises e recessões.

Esse modo de se pensar e sentir a arte, como potência de transformação social, refuta, mais uma vez, a leitura em fases da produção fotográfica de Tina, pois não é possível pensar, nessa perspectiva, em uma divisão entre o que pode ser considerado artístico e o que pode ser considerado politizado. Conforme discutido no decorrer dessa investigação, Tina via a fotografia como um instrumento de luta política. Nessa pesquisa, “política” foi entendida como um “regime de partilha do espaço e do tempo⁵⁹⁸”, que envolve diferentes sujeitos desejantes e detentores de fala. Política, portanto, entendida como relação, como “en el espacio-que-está-entre los hombres”⁵⁹⁹. A “iconologia dos intervalos”, de Warburg, nesse sentido, se faz novamente presente.

Ao invés de uma leitura cronológica, marcada por um caráter evolucionista, teríamos, nos valendo das palavras de Gruzinski, uma interpretação marcada por “bifurcaciones, travesías y atolladeros”⁶⁰⁰. O trabalho de Tina, nesse contexto, pode ser pensado de inúmeros modos. Sua produção fotográfica pode protagonizar uma pesquisa, conforme se fez nesse estudo; como poderia, também, ser “coadjuvante” de outros trabalhos, afinal, Tina ora produziu fotografias para o livro de Brenner, ora trabalhou com os muralistas, ora produziu para revistas e periódicos, ora fotografou as escolas criadas por Pandurang. Aqui, essa rede de conexões de Tina foi utilizada para se buscar entender sua trajetória, marcada por um encontro tão intenso com o México que fez com que ela somente fotografasse ali. Interessante perceber que nenhum desses projetos partiu da iniciativa de Tina, ela foi convidada a integrá-los. Tal fato, contudo, nessa pesquisa, não é entendido como algo que anula o sentido de autoria de sua produção. Diferente disso, entendo essa faceta como um reforço da ideia de redes de conexão e de trabalho realizado com várias mãos.

⁵⁹⁸ MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Ver, Fazer ver. Orfeu Negro: Lisboa, 2015. Tradução de Luís Lima, p. 325.

⁵⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 23.

⁶⁰⁰ GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007, p. 68.

Analisando o conceito de rizoma, Deleuze e Guatarri afirmam que a partir do momento em que se atribui um livro a um sujeito, deixa-se de lado toda a “exterioridade de suas correlações⁶⁰¹”. O livro, para eles, é uma multiplicidade que produz (ou não) intensidades. Buscou-se, seguindo essa perspectiva, rastrear, mapear e entender os “fios” que marcaram a trajetória de Tina em solo mexicano, as intensidades geradas por seus encontros, analisando suas fotografias como algo para além de um “repertório iconográfico”. As conexões de Tina com os mais diversos meios e pessoas foram lidas, aqui, como um ponto do rizoma que pode “ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem”⁶⁰². Multiplicidade ao invés da unicidade. Emaranhado, ao invés de fases.

Nas últimas páginas de “Estâncias”, Agamben escreveu sobre o momento em que a primeira edição desse livro fora publicada, em 1977, destacando que, naquele contexto, a obra valia por aquilo que continha, mas “também pelo que nela havia ficado em potência”⁶⁰³. Na fotografia de Tina, o que ficou enquanto potência? Suas fotografias de murais possibilitaram que, tanto em meados de 1920 quanto hoje em dia, essas pinturas fossem conhecidas por pessoas que nunca foram ao México, como relatou Ray Boynton em artigo escrito para *Mexican Folkways*⁶⁰⁴; quase um século depois, suas fotografias das escolas agrícolas foram revisitadas, quando essa documentação foi doada pela filha de Pandurang, e aqueles camponeses anônimos ganharam nova visibilidade, colaborando para a criação de uma memória imagética; as fotografias de símbolos comunistas e de manifestações de trabalhadores até hoje ecoam enquanto um instrumento de luta social; as *piñatas* e caveiras marcam, por sua vez, a riqueza cultural mexicana, a “sobrevivência” dessa cultura. A de se ressaltar, também, a potência pedagógica de sua arte, a qual dialogava com outros artistas e pensadores daquele período, como Serguei Eisenstein⁶⁰⁵, que defendia uma função educativa e conscientizadora do cinema.

⁶⁰¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 18.

⁶⁰² Ibidem, p. 22.

⁶⁰³ AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 252.

⁶⁰⁴ BOYNTON, Ray. Rivera. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 30-31.

⁶⁰⁵ Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. No início da década de 1930, Eisenstein passou uma temporada no México para a produção de “Que Viva México!”, filme que acabou sendo finalizado somente em 1979, devido a diversos problemas durante sua produção. Eisenstein e Tina não se

Tal forma de se pensar a arte choca-se com leituras que defendem uma separação entre a produção cultural e a esfera política. Agamben, comentando os escritos de Marx em “O Capital”, destaca que o limite da crítica marxista consiste em não superar “a possibilidade de relação com as coisas que vá além tanto do gozo do valor de uso, quanto daquele da acumulação do valor de troca”⁶⁰⁶. A ideia de que “nenhum objeto poderá ter um valor se não for uma coisa útil”⁶⁰⁷, conforme mencionado, se choca fortemente com a produção cultural mexicana das primeiras décadas do século XX, em que pintores, fotógrafos e escritores, dentre outros, lutavam para que o povo, o “mexicano comum”, tivesse direito a e participasse da produção artística e cultural. Essa potência de criação da imagem e a possibilidade de permanente releitura, ligam-se, por sua vez, a “cuestión de legibilidad de las imágenes”, de Benjamin. Para Didi-Huberman, Benjamin elaborou uma maneira de se pensar as imagens, “no para dar a las palabras la última palabra sobre ellas sino, al contrario, para poner unas y otras en una relación de perturbación recíproca, de cuestionamiento por médio de un vaivén siempre reactivado”.⁶⁰⁸ Daí a produção dessa *mexicanidade*.

Necessário ressaltar, também, o caráter pedagógico que marca as diferentes produções analisadas, que, além de um caráter de visibilidade e projeção da produção cultural, visavam a instrumentalização do povo mexicano, tendo como base o uso das imagens, as quais, vale destacar, além da possibilidade de afetar os iletrados, que somavam a maioria naquele contexto, conforme pontuado; afetam também os alfabetizados. Gruzinski denomina, por exemplo, de “edificação revolucionária da população”⁶⁰⁹ o trabalho mural desenvolvido pelos artistas mexicanos. O sentido de arte enquanto possibilidade de transformação social se torna evidente nesse contexto. A própria produção cultural coletiva: os pintores que trabalhavam juntos nos murais, as fotografias de Tina que entrelaçavam os aspectos arquitetônicos aos murais, algumas

conheceram pessoalmente, porém, o trabalho de Tina, principalmente para a produção de *Idolos...* colaborou para Eisenstein “conceber diversas ideias fundamentais da estrutura dramática do projeto do filme e o aproximaria do universo pictórico mexicano da década de 1920”. ALFARO, Eduardo de la Vega. Eisenstein e a pintura mural mexicana. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 46. Tradução Paulo Pereira.

⁶⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p. 83.

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit. p. 16.

⁶⁰⁹ GRUZINSKI, Serge. A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 296.

vezes, inclusive, contando com sugestões de Brenner; a produção de imagens das ações realizadas pelos camponeses nas escolas agrícolas e o fato de fotografias serem a premiação de eventos realizados nessas escolas; tudo isso ressalta esse caráter de arte enquanto política e luta.

Jacques Rancière denominou de “partilha do sensível” um comum partilhado por aqueles que são visíveis e tem voz em um espaço.

Existe, portanto, na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a “estetização da política” [...]. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.⁶¹⁰

Rancière coloca, com isso, a questão das práticas estéticas, entendidas “como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”.⁶¹¹ Esse comum compartilhado, essa visibilidade criada e eternizada por meio da criação artística que se fez presente no México em meados de 1920, e que hoje precisa ser pensada, principalmente no contexto latino-americano, enquanto, novamente, uma potência de criação e, também, de resistência. Afinal, nos valendo das palavras de Mondzain, “enquanto houver imagem, há vida e, mais ainda, vida política”⁶¹².

⁶¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 16. Tradução Monica Costa Netto.

⁶¹¹ Ibidem, p. 17.

⁶¹² MONDZAIN, Marie-José. Homo spectator. Ver, Fazer ver. Orfeu Negro: Lisboa, 2015. Tradução de Luís Lima, p. 74.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012. Tradução Renato Ambrosio.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010.

_____. Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGOSTINIS, Valentina et al. Tina Modotti. Gli anni luminosi. Pordedone: Cinemazero y Biblioteca dell'Imagine, 1992.

ALFARO, Eduardo de la Vega. Eisenstein e a pintura mural mexicana. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução Paulo Pereira.

ANTELO, Raul. O contemporâneo pré-figurado. In: FREITAS, Artur et al (Org). Imagem, narrativa e subversão. São Paulo, Intermeios, 2016.

_____. Para una archifilología latino-americana. Cuadernos de literatura Vol. XVII nº33, enero-Junio 2013.

_____. El tiempo de una imagen: el tempo-com. Cuadernos de Literatura. Vol. XIX nº38. Julio-diciembre 2015.

AZUELA, Alicia. *Ídolos tras los altares, piedra angular del renacimiento artístico mexicano*. In: HERNÁNDEZ, A. (org). Anita Brenner. Visión de una época. España: Editorial RM, 2006.

BARCKHAUSEN, Christiane. Verdad y leyenda de Tina Modotti. Casa de las Américas, 1989.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

BARTHOLOMEU, Cesar. Dossiê Warburg. In: Revista Arte&Ensaio, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010.

BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução de Vera Maria Pereira.

BELTING, Hans. Antropologia da imagem. Por uma ciência da imagem. Lisboa, KKYM+EAUM, 2014. Tradução de Artur Morão.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 14. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro.

_____. Your Mexican Holiday. In: HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. Visión de una época (vision of na age). España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006. p. 19.

_____. No rastro de Tina Modotti. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1989. Tradução de Cláudia de Holanda Cavalcanti.

BARTH, Malin et al. Tina Modotti & Edward Weston. Mexican Years. New York: Throckmorton Fine Art, s/d.

BURUCUA, José Emilio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina. Concinnitas, V. 2, nº. 21, dezembro de 2012.

CALLE, Ángel de la. Modotti. Uma mulher do século XX. São Paulo: Conrad Livros, 2005. Tradução de Stella Maris Baygorria.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. À sombra da revolução mexicana. História contemporânea, 1909-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CONSTANTINE, Mildred. Tina Modotti. Uma vida frágil. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

CARPIZO, Jorge. La Constitución Mexicana de 1917, Edición conmemorativa de la Constitución de 1917, UNAM, Coordinación de Humanidades.

COSTA, Antonio. Compreender o cinema. São Paulo: Globo, 2003. Tradução de Nilson Moulin Louzada.

DEBROISE, Oliver. Figuras en el trópico. Plastica mexicana 1920-1940. España. Océano, 1983.

DE DIENHEIM BARRIGUETE, Cuauhtémoc. El artículo 33 de la Constitución y la expulsión de personas extranjeras. Instituto de Investigaciones Jurídicas, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013.

DE LA CANAL, Ramón Alva. 30-30. Organo de los pintores de Mexico. Cidade do México, núm. 3, septiembre y octubre de 1928.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Tradução Vera Ribeiro.

_____. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 28.

DUQUE, Isabel Arline. Pandurang khankhoje, el 'sabio hindú', en México. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014.

EINSTEIN, Carl. Negerplastik (escultura negra). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. Tradução Fernando Scheibe e Inês de Araújo.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 13. N. 1. p. 99-132. Jan-jun. 2005.

FIGARELLA, Mariana. Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

FIX-ZAMUDIO, Hector; CARMONA, Salvador Valencia. Derecho Constitucional Mexicano y Comparado. Cuarta Edición. Editorial Porrúa/UNAM, México, 2005.

FOCILLON, Henri. A vida das formas. Seguido do elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 108.

GRUZINSKI, Serge. La Ciudad de México. Una Historia. México: FCE, 2004.

_____. El pensamiento mestizo. Cultura ameríndia y civilización del Renacimiento. Barcelona: Bolsillo, 2007.

_____. A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUERREIRO, Antonio. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. 2012. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/220258160/As-imagens-sem-memo-ria-e-a-esterilizac-a-o-da-cultura-Anto-nio-Guerreiro-pdf>. Acesso em 20 set de 2017.

HERNÁNDEZ, A. S. Anita Brenner. Visión de uma época (Vision of na age). España: Editorial RM, S.A. de C.V., 2006, p. 79.

HEROLES, Jesús Reyes et al. Frida Kahlo-Tina Modotti. México: Mudeo Nacional de Arte, 1983.

HOOKS, Margaret. Tina Modotti. Fotógrafa e revolucionária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. Boletim de Pesquisa Nelic. Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58. 2014. Tradução Vinicius Nicastro Honesko.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº. 2, 1996.

KAMINSKI, Rosane. Yndio do Brasil, de Sylvio Back: histórias de imagens, história com imagens. In: MORETIN, E; NAPOLITANO, M; KORNIS, M. História e Documentário. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

_____. Modernidade e identidade: da nação ao mundo. CEFET/PR, 11/2001.

LEBRUN, Gérard. A Filosofia e sua História. São Paulo: Cosac Naify, 2006

LEÓN, Artemio Cruz; DUQUE, Isabel Arline; CASTRO, Marcelino Ramírez. La investigación agrícola al momento del traslado de la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto, D.F., a Chapingo, Estado de México, a través de las publicaciones de Pandurang Khankhoje. Revista de Geografía Agrícola [en línea] 2015, (Enero-Junio) : Disponible em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=75749285005>. Acesso em 20 de set de 2017.

MACHADO, Arlindo. A Ilusão especular. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MANJARREZ, Maricela González Cruz. Tina Modotti y el muralismo mexicano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

_____. Tina Modotti y el muralismo. Un lenguaje común. Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm 78, 2001.

MARÍN, Juan Carlos Valdez. Travesía a la imagen en cincuenta números. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014.

MASSÉ, Patricia. Tina Modotti y el agrarismo radical en México. Alquimia, México DF, núm. 50, 2014.

MEDINA, Andres. Antropologia e e indigenismo. Los compromisos contradictorios de la ciencia en México. México: Revista de la Universidad de México, 1974.

MONDZAIN, Marie-José. Homo spectator. Ver, Fazer ver. Orfeu Negro: Lisboa, 2015. Tradução de Luís Lima.

MULLIGAN, Therese et al. Modotti y Weston. Mexicanidad. España: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

MUZARDO, Fabiane Tais. Fotografia e Revolução: Tina Modotti e o México pós-revolucionário. 2010. 97f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010.

_____. As múltiplas facetas das fotografias de Tina Modotti: os diálogos com as artes e lutas mexicanas na década de 1920. Curitiba: Revista Art & Sensorium. Vol 3. Nº 1, 2016. p. 51-61.

PONIATOWSKA, Elena. Tinísima. México: Ediciones Era, 1993.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez (coordinadora). Muralismo Mexicano 1920-1940. Crónicas. México: FCE, Universidad Veracruzana, UNAM, INBA, 2012.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Identidades Latinoamericanas. In: MORA, Enrique Ayala. Historia General de América Latina. Los proyectos nacionales latino-americanos: sus instrumentos y articulación: 1870-1930. Volumen VII. Madrid: Editorial Trotta, 2008.

OROZCO, Leticia López. Los murales de Xavier Guerrero en la casa de los diretores de Chapingo. Universidad Nacional Autónoma de México. Crónicas, s/d. Disponível em <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1384/showToc>. Acesso em 03 de junho de 2017.

RAMÍREZ, Guillermo Castillo. Imaginarios de pueblos indígenas y nación a fines del México revolucionario. Forjando Patria: génesis del ideario del indigenismo del siglo XX. Margen n° 70 octubre de 2013.

_____. Integración, mestizaje y nacionalismo en el México revolucionario. Forjando Patria de Manuel Gamio: la diversidad subordinada al afán de unidad. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Vol. 59, n° 221, 2014.

REYES, Aurelio de los (coordinador). Historia de la vida cotidiana en México: tomo V: volumen 2: la imagen, espejo de la vida? México: El Colegio de México: Fondo de la Cultura Económica, 2006.

ROBLES, José Narro; NAVARRO, David Moctezuma. Analfabetismo e México. Una deuda social. México: Revista Internacional de Estadística y Geografía. Vol. 3. N°3. Septiembre-diciembre 2012.

RODRIGUEZ, Maria; LOZADA, Mendez. Imágenes Colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti. Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. XXXVII, núm. 106, 2015.

SABORIT, Antonio. Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas a Edward Weston y otros papeles personales. México, Cal y arena, 2001.

_____. Tina Modotti. Vivir y morir en México. México: Círculo de Arte, 1999.

SANDOVAL, Margarito Pérez. Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista Mexican Folkways, 1925-1937. El arte de la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México, IIE, UNAM, 1995.

SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo. Ídolos tras los altares: la recuperación del México prehispánico y colonial en la obra de Anita Brenner. p. 69-93. In: Tema y variaciones de literatura: México prehispánico y colonial: miradas contemporáneas. N° 32, 2009.

SOLETO, N. S.; ALVAREZ, E. L. Tina Modotti. Una nueva mirada, 1929. A new vision, 1929. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

SOUSA, Fabio. El Machete. Prensa obrera e comunismo en México. Fuentes Humanísticas. Año 28. Número 49. II Semestre 2014. pp. 171-180.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Porto, 1998.

TORRES, Alexandra Lopez. El “Renacimiento Cultural” bajo la mirada de Frances Toor. Revista de Estudios Históricos, nº 34, julio-diciembre. 2001.

TOFFOLETTI, Riccardo et al. Tina Modotti. Perché non muore il fuoco. Udine: Grafiche Friulane, 1992.

VARGAS, Rafael; URBIOLA, Xavier Guzmán. José Vasconcelos. Iconografía. México: FCE, 2010.

TAVARES, Rodrigo Rodriguez. Desenhando a Revolução. As imagens da imprensa comunista (1945-1964). São Paulo: Intermeios, 2017.

TRONCOSO, Alberto del Castillo. Imágenes y representaciones de la niñez em México a principios del siglo XX. In: REYES, Aurelio de los (coordinador). Historia de la vida cotidiana en México: tomo V: volumen 2: la imagen, espejo de la vida? México: El Colégio de México: Fondo de la Cultura Económica, 2006.

VALLE, Irene Vázquez. Mexican Folkways, La antropología en México. Panorama Histórico. Las organizaciones y las revistas. México, INAH, 1998.

VAZQUEZ, E. Idolos tras los altares: la recuperación del México prehispánico y colonial en la obra de Anita Brenner. Tema y variaciones de literatura. S/d.

VIDALI, Vittorio. Retrato de Mujer. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária. Retóricas do documentário brasileiro silencioso. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan-jun. 2009.

WARBURG, Aby. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America. Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1995. Tradução de Michael P. Steinberg.

_____. Mnemosyne. In: Revista Arte&Ensaaios, nº19. PPGAV-EBA/UFRJ, 2010.

LISTA DE FONTES

BRENNER, A. Ídolos tras los altares. México: Domés, 1983.

GAMIO, Manuel. Forjando Patria. Pro nacionalismo. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

VASCONCELOS, José. The Cosmic Race. La Raza Cósmica. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1997

Revista *Forma* – Fondo Reservado, Biblioteca Justino Fernández, IIE - UNAM

ALBA, Pedro de. Artistas e Artesanos. La escuela libre de escultura y talla directa. *Forma*, vol. 1, num. 6, 1926, p. 2 – 6.

CASAURANC, Puig. *Forma*. vol. 1 num 1, outubro, 1926, p. 1.

CHARLOT, Jean. Pinturas murales mexicanas. *Forma*, vol. 1 num. 1, outubro, 1926, p. 11.

BRENNER, Anita. Un Verdadero rebelde en arte. *Forma*, vol. 1, num. 2, novembro, 1926, p. 23.

ENRIQUEZ, Molina. Arte para los obreros. *Forma*, vol 1, num. 3, 1927, p. 14.

NOVO, Salvador. Las escuelas al aire libre. *Forma*, vol. 1 num. 1, outubro, 1926, p. 16.

Corrido de la Revolución, *Forma*, vol 1, núm 5, p. 43.

Forma, v. 1, n. 6, 1926, p. 2- 6.

Forma, v. 4, 1927, p. 30-34.

Forma, v. 5, 1927, p. 8.

Forma, v. 5, 1927 p, 38 – 42.

Propaganda de *Mexican Folkways*. *Forma*, 1927, v. 5.

Forma, v. 6, 1927.

Forma, v. 7, 1928, p. 26-27.

***Mexican Folkways* - Fondo Reservado, Biblioteca Justino Fernández, IIE - UNAM**

ALBA, Martinez. El maguey y el pulque. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 16-18.

BOYNTON, Ray. Rivera. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 30-31.

BRENNER, Anita. El petate, un Símbolo Nacional. *Mexican Folkways*, jun/jul, nº1, 1925, p. 15.

_____. Baladas mexicanas. *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 13-14.

_____. Corrido de la muerte de Felipe Carrillo Puerto. *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 17.

CASANOVA, Gonzalez. La magia del amor entre los aztecas. *Mexican Folkways*, jun/jul 1925, p. 19-20.

_____. El origen de los cuentos del México indígena. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 18-23.

CASE, Alfonso. El uso de las mascararas entre los antiguos mexicanos. *Mexican Folkways*, jul/set 1929, p. 111-113.

CHARLOT, Jean. La Estética de las danzas indígenas. *Mexican Folkways*, ago/set 1925, p. 6-7.

COVARRUBIAS, Miguel. Notas sobre mascararas mexicanas. *Mexican Folkways*, jul/set 1929, p. 114-117.

DOMÍNGUEZ, José. D. J. Nuñez. Los Judas en México. *Mexican Folkways*, abr/jun 1929, p. 90-104.

GARCIA, Luis Isla. A mi las calaveras!. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 30-39.

GAMIO, Manuel. El aspecto Utilitario del Folklore. *Mexican Folkways*. Jun/jul 1925, p. 9-10.

MAROFF, Tristán. Frescoes de Jose Clemente Orozco. *Mexican Folkways*, nº4 1928, p. 194-199.

MARTINEZ. Asi sera la Revolucion Proletaria. *Mexican Folkways*, out/dez 1929, p. 164.

MODOTTI, Tina. Sobre la Fotografia. *Mexican Folkways*, número 4, 1929, p. 196.

RIVERA, Diego. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*. Dezembro/janeiro de 1925, p. 27.

_____. Edward Weston y Tina Modotti. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 27-28.

_____. La pintura mexicana. *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 9-11.

_____. La pintura de las pulquerias. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 10-15.

_____. Los Retablos. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 9-12.

_____. Los nombres de las pulquerias. *Mexican Folkways*, jun/jul 1926, p. 18-19.

_____. La nueva arquitectura mexicana. *Mexican Folkways*, out/nov 1926, p. 24-26.

REDFIELD, Margaret Park. Nace um niño en Tepoztlan. *Mexican Folkways*, abr/jun 1928, p. 102-108.

SÁENZ, Moisés. Las escuelas rurales y el progreso del índio. *Mexican Folkways*, jan/mar 1928, p. 73-75.

TOOR, Frances. Exposicion de Fotografias de Tina Modotti. *Mexican Folkways*, vol. 5 nº 4, 1929, p. 192.

_____. Announcements by the editor. *Mexican Folkways*, fev/mar 1926, p. 29.

_____. Advertencia de la Directora. *Mexican Folkways*, jun/jul 1925, p. 4.

_____. Nuestro Aniversario. *Mexican Folkways*. Vol. 2, Nº2, jun/jul 1926, p. 4.

_____. Un vistazo a Oaxaca. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 10.

_____. Curaciones y Curanderas. *Mexican Folkways*, ago/set 1925, p. 19.

_____. La fiesta de los muertos. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 19-22.

_____. Los pequenos artistas y la revolucion de la pintura. *Mexican Folkways*, jan/mar, 1928, p. 6- 23.

_____. Los Judas siguen viviendo. *Mexican Folkways*, abr/mai 1926, p. 18.

_____. Noticias de los pueblos. *Mexican Folkways*, jan/mar 1928, p. 65-71.

_____. Maximo Pacheco. *Mexican Folkways*, 1927, v. 3, p. 132.

Idols Behind Altars. *Mexican Folkways*, v. 5 nº 4, 1929, s/p.

Notas de la Redactora. *Mexican Folkways*, out/nov 1925, p. 5-6.

Versus muy extravagantes. *Mexican Folkways*, nº3 1928, p. 142-149.

Mexican Folkways, junho/julho 1925.

Mexican Folkways, agosto/setembro 1925.

Mexican Folkways, fevereiro/março 1926.

Mexican Folkways, abril/maio 1926.

Mexican Folkways, outubro/novembro 1926.

Mexican Folkways, 1927 v. 3, nº3.

Mexican Folkways, 1927, v. 5.

Mexican Folkways, abril/junho 1928.

Mexican Folkways, abril/junho, 1929.

Mexican Folkways, julho/setembro 1929.

El Machete – Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (Cemos)

GOLDSCHMIDT, Alfonso. Que es la Revolucion? *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 1.

RIVERA, Diego. Asesinos! *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 1.

ROBELO, Gómez. El Indio e sus detractores. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 2.

GUERRERO, Xavier. Propositos. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 2.

SIQUEIROS, David Alfaro. Al margen el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores. *El Machete*, primeira quinzena de março de 1924, p. 3.

SIERA, Domingo. Los grandes diarios de los ricos: "Excelsior" e "El Universal. *El Machete*, segunda quinzena de março de 1924, p. 3.

WOLFE, Bertram. El agrarismo en peligro. *El Machete*, primeira quinzena de abril de 1924, p. 6.

Manifiesto del Sindicato de Obreros Tecnicos Pintores y Escultores. *El Machete*, primeira quinzena de junho de 1924, p. 4.

Combatamos la Prensa Burguesa ayudando a la Prensa Obrera. *El Machete*, 30 de outubro de 1924, p. 1.

Viva la Revolucion Rusa, primer eslabon de la Revolucion Mundial. *El Machete*, 7 de novembro de 1924, p. 1.

El conflicto ferrocarrilero. *El Machete*, 16 de julho de 1925, p. 1.

Vasconcelos pasa del Misticismo Budista al Catolicismo Imperialista. *El Machete*, segunda quinzena de julho de 1927, p. 2.

La inauguración del nuevo Local del Partido Comunista. *El Machete*, julho de 1927, p. 2.

La emancipación de los trabajadores solo podrá ser obra de los trabajadores mismos. *El Machete*, 24 de setembro de 1927, p. 1.

Otros cinco campesinos asesinados por los hacendados y la justicia burguesa ni siquiera apunta los nombres!. *El Machete*, 24 de setembro de 1927, p. 1.

Todos al trabajo. *El Machete*, 15 de outubro de 1927, p. 2.

Reapertura de la Escuela Agricola 'Emiliano Zapata', de Chiconcuac, Mex. *El Machete*, 25 de agosto de 1928, p. 4.

Manifiesto de la Liga Nacional Campesina. *El Machete*, 08 de dezembro de 1928, p. 3.

Castigo a los Asesinos de J. A. Mella! Ruptura de Relaciones con Machado!. *El Machete*, 19 de janeiro de 1929, p. 1.

SORMENTI, E. Contra una Canaliesca Mentira. Tina Modotti es una luchadora. *El Machete*, 19 de janeiro de 1929, p. 2.

LANONDI, Hernán. Robo de Excelsior. *El Machete*, 26 de janeiro de 1929, p. 1.
Manifiesto del Bloque Obrero y Campesino Nacional. *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1.

Parece que Huele a Pólvora.... *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1.

La velada por el camarada Mella. *El Machete*, 16 de fevereiro de 1929, p. 1.

Donde está la Justicia en el caso Mella. *El Machete*, 6 de abril de 1929, p. 1.

Las oficinas del Partido Comunista y de El Machete cerradas por el gobierno. *El Machete*, 8 de junho de 1929, p. 1.

Se Calumnia a Tina Modotti. *El Machete*, 20 de fevereiro de 1934, p. 1-2.

El Machete, primeira quinzena de março de 1924.

El Machete, primeira quinzena de junho de 1924, p. 4.

El Machete, 7 de novembro de 1924, p. 1.

El Machete, 1 de janeiro de 1925, p. 1.

El Machete, 10 de setembro de 1927, p. 2.

El Machete, 24 de setembro de 1927, p. 1.

El Machete, 15 de outubro de 1927, p. 2.

El Machete, 10 de março de 1928, p. 1.

El Machete, 28 de julho de 1928, p. 1

El Machete, 25 de agosto de 1928, p. 4.

El Machete, 8 de setembro de 1928, p. 2.

El Machete, 9 de fevereiro de 1929, p. 1.

El Machete, 8 de junho de 1929, p. 1.

El Machete, 15 de junho de 1929, p. 1.

Ata policial sobre o assassinato de Mella.

Declaração do Embaixador de Cuba no México.

Declaração da Embaixada do México.

Escuelas Libres de Agricultura de México - Acervo da Fototeca Nacional

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

El Universal, 12, 13, 16 e 17 de janeiro de 1929.

Excelsior, 14 e 17 de janeiro de 1929.